

महादेवी के काव्य में प्रतीकों और विम्बों का अध्ययन

इलाहाबाद विश्वविद्यालय की

डी.फिल.

उपाधि हेतु प्रस्तुत



शोधप्रबन्ध

शोध निर्देशक:

डॉ किशोरी लाल

हिन्दी विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय

शोधकर्त्री:

हेमलता गुप्ता

एम.ए., एम.एड

इलाहाबाद विश्वविद्यालय

हिन्दी विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद

सन् - 2002

प्रिय मित्र,

विनय कुमार सिंह

एवं

यशस्वी साहित्यकार

प्रकाश नारायण त्रिपाठी

के

प्रीत्यर्थ

अनुक्रम

मुझे कुछ कहना है / I-III

अध्याय—1

महादेवी व्यक्तित्व एव कृतित्व/1-47

(क) व्यक्तित्व

(ख) कृतित्व

अध्याय—2

प्रतीक , अर्थ, उद्भव, स्वरूप और विकास/48-89

(क) जातीय सांस्कृतिक परंपरा

(ख) आरोपण

(ग) विशिष्टता

(घ) प्रतीको का वर्गीकरण

(ङ) कथा रूपक और प्रतीक

(च) सांकेतिक चिह्न और प्रतीक

(छ) भारतीय काव्य शास्त्र और प्रतीक

अध्याय—3

छायावादी काव्य में प्रतीको का अध्ययन/90-117

अध्याय—4

महादेवी के काव्य में प्रतीको का अध्ययन/118-134

(क) महादेवी के प्रतीक विधान के स्रोत

(ख) छायावादी कवियों के प्रतीक

(ग) विशिष्ट प्रयोग

अध्याय—5

बिम्ब अर्थ, उद्भव, स्वरूप और विकास/135-165

(क) बिम्ब

(ख) बिम्ब एव मनोविज्ञान

(ग) बिम्ब के विविध रूप

अध्याय—6

छायावादी काव्य में बिम्बों का अध्ययन/166-181

अध्याय—7

महादेवी के काव्य में बिम्बों का अध्ययन/182-217

अध्याय—8

प्रतीक और बिम्ब , साम्य—वैसम्य /218-225

अध्याय—9

उपसहार /226-243

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची/सहायक ग्रन्थ/244-258

मुझे कुछ कहना है

जिस समय मैं बीए द्वितीय वर्ष की छात्रा थी, उसी समय मुझे आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' पढ़ने का सौभाग्य प्राप्त हुआ। इतिहास के अध्ययन के क्रम में जब मैं पढ़ती-पढ़ती 'तृतीय उत्थान' में पहुँची तो मेरा छायावाद से परिचय हुआ। छायावाद के परिचय के क्रम में जब मैंने महादेवी जी के बारे में पहलीवार ठीक ढग से पढ़ी तो पायी कि महादेवी के काव्य की मूल सवेदना 'वेदना' ही है। महादेवी जी की यह पक्ति — 'मिलन का मतलामले मैं विरह में चिर हूँ, को जब मैंने पढ़ी तो स्वयं वेदना से भर उठी और मेरे भीतर महादेवी पर गम्भीरता से अध्ययन करने की उत्सुकता जागृत हो उठी। महादेवी जी के जिस वेदना से मैं प्रभावित हुई थी, उसी को आगे जानने समझने के लिए मैंने हिन्दी से ही एमए करने का निश्चय भी कर लिया। एमए के अध्ययन के दौरान भी मैंने महादेवी जी को काफी पढ़ा और पढ़ते-पढ़ते महादेवी के काव्य से इतना लगाव हो गया कि मैंने दृढ़ निश्चय कर लिया कि मुझे शोध भी महादेवी पर ही करना है।

यद्यपि मैं चाहती थी कि महादेवी के समग्र साहित्य पर शोध करूँ किन्तु जब मुझे मालूम हुआ कि इतने बड़े समुद्र साहित्य पर जब मैं शोध करने लगूँगी तो गोते ही लगाते रहूँगी, इसलिए मैंने निश्चित किया कि महादेवी जी के काव्य में बिम्बों और प्रतीकों पर ही अध्ययन करूँ। विषय चयन में मेरे गुरु डॉ. किशोरी लाल का महत्वपूर्ण योगदान है।

समय—समय पर प्रकाशित होने वाली हिन्दी की साहित्यिक पत्रिकाओं जिनमें प्रमुखतः सरस्वती, हंस, कोहेनूर, चौद, वचन, आजकल, आलोचना, इण्डिया टुडे का वार्षिकांक भी महत्वपूर्ण है, जो मुझे बरबस ही महादेवी की तरह खींचकर, इस विषय पर कार्य करने के लिए अर्न्तमन में एक तरह से तेजस्विता जागृत की।

इस शोध में प्रतीको और बिम्बों के माध्यम से मैंने महादेवी जी के काव्य—पक्ष को समग्रता से समझने—समझाने की जो कोशिश की है, वह मेरे गुरु डॉ. किशोरी लाल के आशीर्वाद से ही संभव हो सका है। यदि गुरुजी का स्नेह व आशीर्वाद से ही संभव हो सका है। यदि गुरु जी का स्नेह व आशीर्वाद न मिलता तो शायद मैं इस कार्य को पूरा न कर पाती। विशेष रूप से मैं अपने उन गुरुजनों को आभार व्यक्त करती हूँ जिन्होंने अपने अमूल्य समय में से थोड़ा निकालकर विश्वविद्यालय अथवा निवास में इस शोध कार्य को पूरा करवाने में मदद की मैं प्रमुख है— प्रो राजेन्द्र कुमार, प्रो सत्य प्रकाश मिश्र डॉ मीरा श्रीवास्तव, प्रो मालती तिवारी, डॉ राम किशोर शर्मा, सूर्यनारायण इत्यादि। साथ ही विनय सिंह जो मेरे बहुत ही अभिन्न मित्र हैं का सहयोग यदि न मिलता तो शायद यह कार्य संभव ही नहीं था। इस सहयोग के लिए यदि मैं उन्हें बधाई देती हूँ, तो उनका अपमान ही होगा। प्रकाश त्रिपाठी जो कि मेरे सहपाठी भाई और एक अच्छे चिन्तक साहित्यकार हैं, उन्होंने महादेवी पर जो पुस्तकें उपलब्ध करायीं, मैं उनकी आभारी रहूँगी। विनय सिंह और प्रकाश त्रिपाठी का सहयोग हमेशा अविस्मरणीय रहेगा।

अर्न्तविश्वविद्यालयी सहयोग मे जवाहर लाल नेहरू विश्वविद्यालय नई दिल्ली (ओमप्रकाश, सर्वेश सिंह, ज्ञानेन्द्र त्रिपाठी), दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली, कोलकाता विश्वविद्यालय, कोलकाता, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय, बनारस और विशेष रूप से इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद की समृद्धि पुस्तकालय के सहयोग की आभारी रहूँगी।

मेरी बहन प्रेमलता, स्नेहा का भी सहयोग अविस्मरणीय है। शोध ग्रन्थ लिखने के क्रम मे बीच मे नुकताचीनी करना मुझे बहुत ही अच्छा लगता था, कारण कि उन्ही मे से नये-नये विचार पैदा होते थे और मुझे लिखने की नई-नई आईडिया मिलती रहती थी। साथ ही अन्य शोध मित्रो मे प्रवेश कुमार सिंह का विशेष योगदान रहा।

जिनकी प्रेरणा से मैने यह कार्य पूर्ण कर सकी उनमे मेरे गुरु डॉ किशोरी लाल, पिता श्री माखनलाल गुप्त एव माता श्रीमती सावित्री देवी गुप्ता का आशीर्वाद मेरे साथ रहा।

मै सोमवशी इन्फोटेक के मालिक अजीत सिंह सोमवशी और राजेश कुमार दुबे को धन्यवाद देती हू कि वह इतने कम समय मे, इतने बडे कार्य को टाइप करके मुझे समय से उपलब्ध करा दिया।

हेमलता गुप्ता
कु. हेमलता गुप्ता
हिन्दी विभाग,
इ वि वि, इला

महादेवी व्यक्तित्व एव कृतित्व

(क) व्यक्तित्व

‘साहित्य की देवी’— का जन्म सन् 1864 में फर्रुखाबाद, उत्तर प्रदेश में हुआ था। जन्मदिन की यह रगमयता और सार्वजनीयता उनके व्यक्तित्व और कृतित्व में समाहित है। जीवन और साहित्य के पर्दे में इतने विभिन्न रंगी सूतों का सम्मेलन सहज ही नहीं मिलता। रहस्यवादी कवि यथार्थवादी गद्यकार तथा समन्वयवादी आलोचक के साथ—साथ वे अद्वितीय रेखा—चित्रकार, सस्मरण—लेखिका, सामाजिक एव ललित निबन्धकार, उच्चकोटि की चित्रकत्री और परम प्रबुद्ध समाज तथा राष्ट्रसेविका भी हैं। उनके रचनात्मक कार्यों में प्रतीक प्रयाग महिला विद्यापीठ और साहित्यकार ससद के अतिरिक्त अन्य अनेक संस्थाएँ और पाठशालाएँ हैं। भारत में ही नहीं विश्व भर में उतनी विराट और व्यापक प्रतिभा की वे अकेली कलाकार हैं।

यदि हम लोगो ने कभी सध्या को आकाश देखा है तो महादेवी जी की इन पवित्रियों का रंग दिखायी पड़ता है। आकाश और कवयित्री का तादाम्य देखिए —

प्रिय सान्ध्य गगन मेरा जीवन।

यह क्षितिज बना धुधला चिराग

नद अस्म — अस्थि मेरा सुहाग

छाया सी काया वीतराग।

सुधि मीने स्वप्न रगीले घन

प्रिय सान्ध्य गगन मेरा जीवन ।।

महादेवी जी अपने माता-पिता की पहली सतान थी । रूढिग्रस्त भारतीय समाज में प्रथम कन्या-लाभ शुभ या सुखद नहीं माना जाता था । महादेवी जी ने स्वयं इसका उल्लेख किया है । जैसे ही दबे स्वर से लक्ष्मी के आगमन की खबर मिलती है वैसे ही घर के एक कोने से दूसरे कोने तक एक दरिद्र निराशा व्याप्त हो जाती है । बड़ी-बूढ़िया सकेत से मूक गाने वालियों को सकेत से जाने के लिए कह दिया जाता है । बड़े-बूड़े इशारे से नीरद बाजेवालों को विदा दे देते — यदि ऐसे अतिथि का भार उठाना परिवार की शक्ति से बाहर होता था तो उसे बैरग लौटा दिया जाता था । सौभाग्य से इनका जन्म बड़ी प्रतीक्षा और मनौती के पश्चात् हुआ । इनके बाबा ने इसे अपनी कुलदेवी दुर्गा का विशेष अनुग्रह समझा और आदर प्रदर्शित करने के लिए इनका नाम 'महादेवी' रखा । साकेतकार की यह उद्धृत "सौ-सौ पुत्रों से भी अधिक जिनकी पुत्रिया पूतशिला ।" वास्तव में राजा जनक भी पुत्रियों के लिए जितने सार्थक हैं, उतनी ही श्री गोविन्द प्रसाद की पुत्री महादेवी ।

माँ हेमरानी देवी आस्तिक स्वभाव की नारी होने के कारण पति को खिलाने पिलाने का कार्य नौकरो पर न छोड़कर स्वयं करना चाहती थी और महादेवी जी इस बीच कोलाहल मचा देती थी । माँ ने विवशता से परपरा प्रचलित अफीम का सहज सम्बल ग्रहण किया । अफीम खिलाई और झूले पर पड़े पलग पर डाल दिया । अफीम सेवन से हानि जो भी हुई, हा पर प्रत्यक्ष लाभ यह हुआ कि अन्य शिशुओं की अपेक्षा इनका विकास

शीघ्र हुआ। तीन वर्ष की अवस्था में ही आम की पाल से सार चुन लेने में आप निपुण हो गईं ।

पाच वर्ष की होते ही महादेवी जी को भोपाल तथा इन्दौर की यात्रा करनी पड़ी जहाँ अतीत के चलचित्र का लाभ इन्हें मिला । छोटे भाई की स्पर्धा में साम-दाम-दण्ड-भेद के द्वारा रामा को आप किस तरह केवल अपने ही लिए राजा कहने के लिए बाध्य कर देती इसकी भी एक रोचक कहानी है। इन्दौर में पूर्णतः कार्य स्थित पर माँ ने चाहा कि बेटी को कुछ समय के लिए खिलौने में उलझा रखे, कुछ समय गृह-कार्य की शिक्षा दे और यदि यह सब न दे सके तो पाटी पकड़ाकर स्कूल भेज दे। महादेवी इन चक्करो में नहीं पड़ना चाहती थी उनको तो फूल, तितली, हरीदूब, और फर्श और दीवार पर कुछ उरेदने के लिए कोयला या सिन्दूर के अतिरिक्त उन्हें कुछ और नहीं चाहिए था। छोटी बहन और भाई की ओर सकेत करते हुए जिज्जी ने कहा खेलना छोटी का काम है बड़ों का काम पढ़ना या घर का काम करना है। इन्होंने पढ़ना पसन्द किया तो आश्चर्य नहीं।

आर्य-समाजी सस्कारों के साथ महादेवी जी का मिशन स्कूल में भरती करा दिया। घर में हिन्दी , उर्दू , चित्रकला और संगीत की पढाई का प्रबन्ध हो गया। जिज्जी ने किंचित डाटकर कहा अब मास्ट्रो से छुट्टी लिए बगैर घर ना जाना। पढोगी नहीं तो घर में चुपचाप बैठी रहोगी। पढाई प्रारम्भ के प्रथम दिन ही आप थोड़ी देर तक अध्यापक के पास बैठी रही और फिर छुट्टी की माग की आवश्यकता पूछने पर उत्तर मिला — फूल तोड़ लाउ नहीं तो माली बाबू के गुलदस्ते में लगा देगा जहाँ वे सूख जाते हैं। तो क्या तुम्हारे तोड़ने से नहीं सूखते? सूखते तो हैं पर भगवान

जी पर चढ़ने के बाद। फिर जिज्जी उन्हें नदी में फेंकवा देती है। माली उन्हें कूड़े में फेंक देता है। और बाबू बिनने भी नहीं देते। प्रश्नोत्तर से पण्डित जी इतने खुश हुए कि उन्होंने तुरत छुट्टी दे दी धीरे धीरे पण्डित जी को ज्ञात हुआ कि बालिका केवल बातचीत में नहीं पढ़ने में भी प्रवीण है। लड़कियां हो भी क्या सकती हैं पढ़ाकू या लडाकू। महादेवी जी ने इन दोनों रूपों को अपनाया। लडाकू रूप उनमें विद्रोह और नारी विषयक निबन्धों ने मुखरित है और अपना पढ़ाकू रूप जग जाहिर है।

रामा नामक रेखाचित्र में महादेवी जी ने अपने बचपन की अनेक मनोरंजक घटनाओं का जिक्र किया है। जिससे उनके स्वभाव और उनके प्रबुद्धता का पता चलता है। दशहरे के मेले में खिलौने खरीदने के लिए रामा ने एक को गोद में और दूसरे को कंधे पर बिठाया। महादेवी जी को उगली पकड़ाते हुए बार बार कहा— उगली जिन छोड़ियो राजा भइया। सिर हिलाते हुए स्वीकृत देते देते थक गयी तो उन्होंने उगली छोड़कर मेला देखने का निश्चय कर लिया भटकते भटकते और दबने से बचते—बचते जब इन्हें भूख लगी तब रामा की याद आयी। एक मिठाई की दुकान पर इन्होंने सहज भाव से प्रश्न किया क्या तुमने रामा को देखा है वह खो गया है। हलवाई ने वात्सल्य होकर पूछा कैसा है तुम्हारा रामा उन्होंने होंठ दबाकर कहा बहुत अच्छा है। हलवाई इस उत्तर से क्या समझता? अतः उसने आग्रह के साथ विश्राम करने के नियत से वही बैठा लिया। मैं हार मानना नहीं चाहती थी परन्तु पाव थक चुके थे और मिठाइयों से सजे थालों में कुछ कम नियंत्रण नहीं था। इसी दुकान के एक कोने में बिछे टाट पर सामान्य अतिथि की मुद्रा में बैठकर मैं बूढ़े से मिठाई

रूपी अर्घ्य को स्वीकार करते हुए उसे अपनी यात्रा की व्यथा सुनाने लगी। सध्या समय जब सबसे पूछते पूछते बड़ी कठिनाई से रामा उस दुकान के सामने पहुँचा तब इन्होंने विजयगर्व से फूलकर कहा तुम इतने बड़े होकर भी खो जाते हो रामा।

एक बार जब महादेवी जी केवल सात वर्ष की थी पड़ोस में किसी आवारा कुतिया ने बच्चे दिए थे। जाड़े की रात का समय था और हवा के सन-सन झोको के साथ पिल्लो की कूँ-कूँ की ध्वनि करुणा का ऐसा संचार करने लगी जो महादेवी जी की कोमल हृदय के लिए असह्य हो उठी। बेचैनी के साथ आपने कहा बड़ा जाड़ा है पिल्ले जड़ा रहे हैं। मैं उनको उठा लाती हूँ सबेरे वही रख दूँगी। चलो-चलो मेरी अच्छी जिज्जी। अस्वीकृत की सूचना पाते ही मैं जोर जोर से रोने लगी। सारा घर जग गया और अन्त में पिल्ले घर लाये गए। इस करुणमयी स्वभाव के कारण जीवन और जगत की किस करुणा की स्थिति में उनमें हृदय का स्पंदन झकृत नहीं। सामने आई हुई किस रुक्षता को अपनी सहज स्निग्धता से सरस नहीं भर देना चाहती। ऐसी कौन सी पाषाणी कठोरता है जो उनकी मूलाधार करुणा के स्पर्श से काप उठती। सत्य और समूह की रक्षा के लिए विद्रोह की किस ज्वाला को उन्होंने अपनी व्यागमयी तपस्या को आच नहीं आने दी यह बात समझना कठिन है।

काव्य की प्रथम शिशु-कन्या का प्रारम्भ सात-वर्ष की अवस्था में इस प्रकार हुआ था। “आओ प्यारे तारे आओ मेरे आगन में बिछ जाओ।” प्रयाग पढ़ने आने से पहले ही महादेवी जी सरस्वती पत्रिका से परिचित हो चुकी थी। राष्ट्र-कवि मैथिलीशरण गुप्त की कविताएँ भी देख चुकी थी बोलने

की भाषा में कविता लिखने की सुविधा इन्हें आकर्षित करने लगी थी। खड़ी बोली की प्रथम रचना जो आपके आठवें वर्ष में लिखी गयी थी और जिसका शीर्षक दिया है। इसी समय एक ऐसी घटना घटी जिसने महादेवी जी को इतना प्रभावित किया कि वे उस वेदना से कभी मुक्त नहीं हो पायीं। नौकर ने पत्नी को इतना पीटा कि लहू-लुहान होकर रोती हुयी जिज्जी के पास चली आयी। अन्यथा उसे वे मार ही डालती जिज्जी ने सहानुभूति के साथ उनकी गाथा सुनी और नौकर को डाटा फटकारा। सब शान्त हो जाने पर महादेवी जी ने कहा— हाय कितना पीटा है! यह भी क्यों नहीं पीटती? इसके बाद थोड़ी देर तक लोग एक दूसरे को देखते रहे फिर जिज्जी ने दीर्घ सास ली और महादेवी जैसे अपने भीतर डूब गईं। अपने सार्मथ्य से कहीं अधिक आपने सातवें वर्ष से लेकर नव वर्ष तक के बीच में हिन्दी, उर्दू, संगीत तथा चित्रकला का अप्रत्याशित ज्ञान प्राप्त कर लिया था। पढाई—लिखाई में पिताजी का प्रबुद्ध निरीक्षण—परीक्षण और उत्साहवर्धन गृहकार्य में माताजी की शिक्षा—दीक्षा ने मिलकर महादेवी जी को दोनों श्रेणों में दक्ष कर दिया था। महादेवी जी ने इसका उल्लेख भी किया है। एक ओर साधनापूर्ण आस्तिक और भावुक माता और दूसरी ओर सब प्रकार की साम्प्रदायिकता से दूर कर्मनिष्ठ और दार्शनिक पिता ने अपने—अपने सस्कारों को देकर मेरे जीवन को जैसा विकास दिया उसमें भावुकता के कठोर धरातल पर साधना एक व्यापक दार्शनिकता पर और आस्तिकता एक अप्रिय किन्तु किसी वर्ग या संप्रदाय में न बंधने वाली चेतना पर ही स्थित हो सकती थी।

नवा वर्ष पूरा होने को हुआ तो बाबा ने गुडिया का ब्याह रचाने की ठान ली। क्योंकि आप बूढ़े होने के कारण वे अपनी महादेवी जी का विवाह अपनी आखों की छाया में ही कर देना चाहते थे। घर के वरिष्ठ होने के कारण उन्होंने न केवल ब्याह वरन आगामी कई वर्षों तक साइत न बनने के कारण इसी समय एक सप्ताह के लिए बालिका की बिदायी भी कर दी। रोती बिलखती इस विदा की कातर वाजी कितनी हृदय विदारक रही होगी यह सहज ही उपमेय है।

ससुराल पहुँच कर महादेवी जी ने जो उत्पात मचाया उसे ससुराल वाले ही जानते हैं। न खाना, न पीना, न बोलना, न सुनना, केवल रोना, रोना बस, रोना। फलतः श्वसुर जी दूसरे दिन ही उन्हें वापस लौटा गये। श्वसुर लड़कियों के स्कूली पढाई के नितान्त विरोधी थे। इसलिए पढाई का क्रम टूट गया। इसे विधि का विधान ही कहेंगे कि साल भर बाद ही श्वसुर का देहान्त हो गया। महादेवी जी के पास केवल एक ही प्रशस्त पथ था — पढाई । विद्यानुरागी पिताजी ने यही उचित समझा कि और आगे पढने के लिए उन्हें क्रास्थवेट कालेज प्रयाग में भरती करा दिया। मिडिल की परीक्षा प्रथम श्रेणी से पास होने के बाद उन्हें सरकारी छात्रवृत्ति भी प्राप्त की। मिडिल, दसवा, ग्यारहवा, दर्जा पास करते—करते कवि सम्मेलनो, वाद—विवाद प्रतियोगिताओ में प्राप्त तमगो और पुरस्कारो से छात्रावास का कमरा भर गया।

बीए पास होते ही गौवने का प्रश्न उठा। इस बार उन्होंने साफ शब्दों में दृढतापूर्वक किन्तु सहज भाव से जिज्जी को बता दिया कि विवाह को किसी भी स्थित में स्वीकार करने को तैयार नहीं और गवने की

चर्चा ही व्यर्थ है। जिज्जी को यह निश्चय सुनकर अत्यंत पीडा हुई और उन्होंने बहुत तरह से समझाया भी पर महादेवी जी अपने निश्चय पर अटल रही बाबू जी को भी बहुत दुख हुआ और उन्होंने एक लम्बा पत्र लिखा जिसमें अबोध बालिका के प्रति विवाह रूप में किए गये अन्याय की मुक्तकठ से क्षमा मागते हुए यह भी लिखा कि यदि दूसरा विवाह करने की इच्छा हो तो वे इनके साथ धर्म परिवर्तन करने को भी तैयार हैं। महादेवी जी ने स्पष्ट कर दिया कि वे विवाह ही नहीं करना चाहती।

बचपन से ही महादेवी जी का यह स्वभाव रहा है, कि उन्होंने जो अपने जीवन— विकास के लिए उचित समझा सो किया। और विद्रोह के साथ किया ससार का कोई भी प्रलोभन या भय उससे विमुख नहीं कर सका। परिग्रही जीवन को स्वीकार करके उन्होंने अपना कोई सीमित परिवार नहीं बनाया पर उनके जैसा विशाल परिवार पोषण सबके बस की बात नहीं। गाय, हिरण, कुत्ते, बिल्लिया, गिलहरी, खरगोश, मोर, कबूतर तो उनमें चिररंगी हैं। लता—पुष्प आदि तक उनकी पारिवारिक ममता के समान अधिकारी हैं। गुप्त जी ने ठीक ही कहा था— “मेरी प्रयाग यात्रा केवल सगम—स्नान से पूरी नहीं होती उसकी सर्वथा सार्थक बनाने के लिए मुझे सरस्वती अर्थात् महादेवी के दर्शनो के लिए प्रयाग महिला विद्यापीठ जाना पड़ता है। सगम में कुछ फूल अक्षत भी चढ़ाना पड़ता है। पर सरस्वती के मन्दिर में कुछ प्रसाद मिलता है।” ससद हिन्दी के लिए उन्हीं का प्रसाद है। अनेक व्यक्तियों का विचार है कि यदि कन्याओं को स्वावलम्बी बना दिया जाए तो वे विवाह ही नहीं करेगी जिससे दुराचार भी बढ़ेगा और गृहस्थ जीवन में भी आराजकता फैल जायेगी। परन्तु वे ये भूल जाते हैं,

स्थापना करने में स्वभावतः सफल होता है। व्यक्तित्व की स्वामीयता और स्वचेतना का यह प्रौढ़ प्रमाण है। लेखन कला की भाँति भाषण कला का भी अपना एक अलग क्षेत्र और महत्व है। श्रोताओं को भाव-विभोर कर देने की महादेवी जी में अद्भुत क्षमता रही है।

सन् 1942 के विद्रोह में उन्होंने जिस अडिग धैर्य और अटूट साहस के साथ विद्रोहियों का साथ दिया, उनकी सहायता की, उनको तथा उनके परिवार तथा समाज को संरक्षण दिया, वह बहुत ही रोमांचकारी और आश्चर्यजनक व्यक्तित्व का प्रमाण है। उन्हीं दिनों की एक घटना-विशेष है। जोशी जी ने कहा है— “आज कल सरकार का बहुत कड़ा रूख है।” किंचित मात्र से होने पर पुलिस वाले बड़ा परेशान करते हैं। स्थिति महिलाओं के लिए बड़ी भयावह है। आपको बहुत सावधान रहना चाहिए। महादेवी जी की आँखें सहसा लाल हो गईं और दृढ़ता से उन्होंने कहा — “यह सब तो मैं जानती हूँ पर विश्वास और आशा से आये हुए देश-प्रेमी विद्रोही को सहानुभूति और संरक्षण देने से इन्कार भी नहीं किया जा सकता।”

इस प्रकार अन्याय की दुर्दमनीय स्थितियों के प्रति मन में विद्रोह स्वभाविक है। पर उसे क्रियात्मक रूप देने की क्षमता जिस अपराजय आत्मदान की अपेक्षा रखती है, वह महादेवी जी की निजी विशेषता है। यही कारण है कि उनके विद्रोह की प्रखरता जिसके प्रति अटूट आस्था की सजलता में बादल के बीच बिजली की तरह अन्तर्निहित रहती है। इनके विद्रोह में किसी प्रकार का उद्दाम वेग, नहीं एक दृढ़ संयम है, आग की लपटों का उच्छ्वासित आवेग नहीं, दीपक की लौ की आलोकवाही स्निग्धता है चमत्कारी बुद्धि का उतावलापन नहीं भावावेश को स्पंदित करने वाली हार्दिकता का विश्वास है। सकोच, संदेह तथा भय पराजय का भाव नहीं,

परिवार तथा समाज को संरक्षण दिया, वह बहुत ही रोमांचकारी और आश्चर्यजनक व्यक्तित्व का प्रमाण है। उन्हीं दिनों की एक घटना—विशेष है। जोशी जी ने कहा है— “आज कल सरकार का बहुत कड़ा रुख है।” किंचित मात्र से होने पर पुलिस वाले बड़ा परेशान करते हैं। स्थिति महिलाओं के लिए बड़ी भयावह है। आपको बहुत सावधान रहना चाहिए। महादेवी जी की आंखें सहसा लाल हो गईं और दृढ़ता से उन्होंने कहा — “यह सब तो मैं जानती हूँ पर विश्वास और आशा से आये हुए देश—प्रेमी विद्रोही को सहानुभूति और संरक्षण देने से इन्कार भी नहीं किया जा सकता।”

इस प्रकार अन्याय की दुर्दमनीय स्थितियों के प्रति मन में विद्रोह स्वभाविक है। पर उसे क्रियात्मक रूप देने की क्षमता जिस अपराजय आत्मदान की अपेक्षा रखती है, वह महादेवी जी की निजी विशेषता है। यही कारण है कि उनके विद्रोह की प्रखरता जिसके प्रति अटूट आस्था की सजलता में बादल के बीच बिजली की तरह अर्न्तनिहित रहती है। इनके विद्रोह में किसी प्रकार का उद्दाम वेग, नहीं एक दृढ़ संयम है, आग की लपटों का उच्छ्वासित आवेग नहीं, दीपक की लौ की आलोकवाही स्निग्धता है चमत्कारी बुद्धि का उतावलापन नहीं भावावेश को स्पंदित करने वाली हार्दिकता का विश्वास है। सकोच, संदेह तथा भय पराजय का भाव नहीं, विजय की यह भावना विनम्रता और उदारता है, जिस पर साधना का पानी चढ़ा हुआ है। आशय यह कि विद्रोह की मंगल—मुखी भावना पर ही उनकी आस्था है।

स्पष्ट है कि साहित्य सृजन के अतिरिक्त उन्होंने सामाजिक कार्य क्षेत्र में भी सक्रीय भाग लिया और नीरस साहित्यिक रचनात्मक कार्यभार सभालने में भी सलग्न रही है। इस प्रकार हम देखते हैं, कि अपनी जीवन अवधि में महादेवी जी ने एकनिष्ठ होकर के अपने मादक सृजन और कर्ममय जीवन की साधना में साथ-साथ सलग्न रहकर अपनी इस घोषणा को प्रत्यक्ष और सार्थक बनाने में अनन्य सफलता प्राप्त की है। कला के पारस का स्पर्श पा लेने वाले का कलाकार के अतिरिक्त कोई वर्ग नहीं, सत्य के अतिरिक्त कोई व्यापार नहीं, और कल्याण के अतिरिक्त कोई लाभ नहीं है। इसीलिए सतोष के साथ उन्होंने कहा है। —

जीवन के तुतले उपक्रम से लेकर अबतक मेरा मन अपने प्रति विश्वासी रहा है। मार्ग चाहे जितना स्पष्ट रहा दिशा चाहे जितनी कुहराच्छम रही परन्तु भटकने दिग्भ्रमित हुए चली राह में पग-पग गिनकर पश्चाताप करते हुए लौटने का प्रयास किया। मेरी दिशा एक ओर, मेरा पथ एक रहा है। केवल इतना ही नहीं वे प्रशस्त से प्रशस्तर और स्वच्छ से स्वच्छतर होते गये हैं।” यह उनके आवरण और सगठित व्यक्तित्व का ही परिणाम है। कथनी करनी और रहनी की यह एकता जो रचना विचार और जीवन के रूप में अविरोधी जान पड़े कोई सामान्य विशेषता नहीं है। महादेवी जी की इस असमान्य विशेषता के बारे में हमें निश्चयी होना चाहिए।

साहित्यको और साहित्यिक संस्थाएँ समाज और सरकार ने — सम्पूर्ण राष्ट्र ने उनकी विजय यात्रा की उपलब्धियों की महत्ता को स्वीकारा है। उन्हें समाहित और अभिनदित किया है। यह किसी से छिपा नहीं है।

(ख) कृतित्व

महादेवी की काव्य साधना एक दृढवती साधिका की काव्य साधना है। उनकी आधुनिकता का बोध इतना व्यापक और गम्भीर है कि वे आज की सस्कृति, बौद्धिकता, राजनीति एवं विभिन्न प्रवृत्तियों के बाह्य एवं आन्तरिक दोनों रूपों को पूर्ण रूप से हृदयगम किये हुए हैं। वे आस्था एवं आदर्शों को साधना की ज्योति विकीर्ण करती हुई भविष्य के अन्धकार से जुड़ने में रगी हुई हैं। वे पञ्चजन्य का उद्घोष करती हुई आगे और बढ़ रही हैं—

और आगे चरण हारे

अन्य है जो लौटते दे शूल को सकल्प सारे

दृढवती निर्माण उन्माद

यह उभरता नापते पग

बाध देगे अक ससृति से तिमिर में स्वर्ण बेला।

महादेवी साहित्य का लक्ष्य सौन्दर्य के स्थान पर सत्य को मानती हैं। उनके समस्त साहित्य में भावात्मक सौन्दर्य की अपेक्षा सत्य का औदात्य अधिक है। महादेवी का दार्शनिक पथ अद्वैत है। और जीवन दर्शन बौद्ध मत से है। दोनों का सामान्य हित रूपों का समन्वय उनके काव्य में देखा जा सकता है। इसी प्रकार इनका युग बोध अतीत और वर्तमान में समन्वय स्थापित करता है। उनके काव्य के वेदना करुणा और दुःख ऋग्वेद का सूचक है। उनकी करुणा की प्रवृत्ति मानव से लेकर कीट पतंगों और जीव जन्तुओं तक प्रसारित है। महादेवी के काव्य में प्रकृति के लिए स्थिर रूप

एव बाह्य सौन्दर्य की अपेक्षा उसके अध्यात्मक और आन्तरिक औदात्य का चित्रण अधिक हुआ है।

महादेवी की विषयवस्तु रहस्योन्मुख है परन्तु शैली छायावादी है। छायावादी प्रवृत्तियाँ उनके शैली पद में ही मिलती हैं। उनके शैली में पाश्चात्य शब्दावली में प्रतीक योजना और भारतीय शब्दावली में ध्वनि की प्रमुखता है। प्रतीक रूप में 'दीपक' का सर्वाधिक प्रयोग हुआ है। दीपक उनकी साधना का प्रतीक है, दीपक के पश्चात् पुष्प कमल का प्रयोग है, कमल अरुण का अवलम्बन है। महादेवी के काव्य में वैज्ञानिक दृष्टि से बौद्धिक आकर्षण काव्यशास्त्रीय दृष्टि से शान्त रस और सौन्दर्य शास्त्रीय दृष्टि से प्रधानता है।

भावपक्ष

छायावादी अनुभूति और अभिव्यक्ति

महादेवी जी ही छायावादियों में एकमात्र वह चिरन्तन भाव योजना की कवयित्री हैं। जिन्होंने नए युग के परिप्रेक्ष्य में राग तत्त्व के गूढ़ सवेदन तथा राग तत्त्व की अधिक मर्मस्पर्शी गम्भीर अन्तर्मुखी तीव्र सवेदनात्मक अभिव्यक्ति की है।

महादेवी न केवल छायावादी कवयित्री हैं अपितु वे सधी प्रौढ़ चिन्तक और व्याख्याकार भी हैं। महादेवी के काव्य की यह सबसे प्रमुख विशेषता है, कि वह आरम्भ से लेकर अन्त तक एक ही लक्ष्य को लेकर चली हैं। महादेवी जी निरन्तर शान्त, मन्थर, मृदुल सयमित गति से एक ही लक्ष्य की ओर बढ़ती रही हैं। युग प्रवाह उनको मिल न सका । वे निरन्तर अकेली

अपने साधना के दीप जलाए हुए लक्ष्य की ओर अविचलित भाव से अग्रसर रही।

महादेवी जी छायावाद को सूक्ष्म, शुद्ध, पारलौकिक, अध्यात्मिक या काल्पनिक तत्त्व मानकर उसे स्थूल जगत और यथार्थ जीवन की भावना से उत्पन्न सूक्ष्म अनुभूति मानती हैं। छायावादी की विभिन्न प्रवृत्तियाँ महादेवी के काव्य में विशेष रूप में मिली हैं।

छायावाद के मूल में स्वच्छन्दता की प्रवृत्ति निहित है, महादेवी के काव्य में यह प्रवृत्ति प्रारम्भ से मिलती है। वे शूलों को चुनौती देती हुई दृढ़ता और आत्म विश्वास के साथ साधना के पथ पर एकाकी बढ़ती देखी जा सकती है—

पथ होने दो अपरिचित

प्राण खोने दो अकेला

और होंगे चरण हारे

अन्य है जो लौटते दे शूल को सकल्प सारे

मैं लगाती चल रही नित

मोतियों की हार और चिनगारियों का एक मेला।

छायावादी चेतना मूल रूप से रगात्मक है। छायावादी कवि जीवन और जगत के प्रति रगात्मक सम्बन्ध की स्थापना करता है। महादेवी की रगात्मकता बहुत ऊँची उठी है उसमें एन्द्रियकता के स्थान पर अतिन्द्रियता और नैतिकता है। महादेवी की प्रणय भावना और रगात्मकता का केन्द्र अध्यात्मिक रहा है। वे नैतिक प्रणय की नहीं अपितु रहस्यवाद की गायिका हैं। वे पहले रहस्यवादिनी हैं और बाद में छायावादिनी।

महादेवी ने प्रकृति पर अन्य छायावादी की तरह मानवीय भावनाओं का आरोपण किया है। परन्तु यह उनकी भावनाओं का आलम्बन कहीं नहीं बन पायी। कहीं-कहीं तो वे मानव दुख के सामने प्रकृति के सम्पूर्ण वैभव की उपेक्षा करती हुई दिखायी देती हैं—

कह दे माँ क्या अब देखू।

देखू खिलती कलिया या

प्यासे सूखे अधरो को

तेरी चिर यौवन—सुषमा

या जर्जर जीवन देखू।

महादेवी ने आलम्बन रूप में प्रकृति का चित्रण बहुत कम किया है।

वैयक्तिकता

वैयक्तिकता छायावादी काव्य के अभिव्यक्ति पक्ष की प्रमुख व्यवस्था है। महादेवी के काव्य में वैयक्तिकता की यह प्रवृत्ति पर्याप्त विकसित एवं परिष्कृत रूप में मिलती है निम्न गीत में वे अपना सूनापन एकान्त विरह आदि को सहन करती हुई गर्व के साथ कहती हैं—

मेरी लघुता पर आती

जिस दिव्य लोक की बीड़ा

उसके प्राणों से पूछो

वे पाल सकेंगे पीड़ा

उसमें कैसा छोटा है।

मेरा यह भिक्षुक जीवन

उनमें अनन्त करुणा है

इसमे असीम सूनापन।

महादेवी की यह वैयक्तिकता अन्य छायावादियों से पृथक्कर रहस्यवादियों के निकट लाती है।

काव्य शैली

महादेवी की काव्य शैली छायावादी काव्य शैली का प्रतिनिधित्व करती है। उन्होंने सहस्यवादी विषय— वस्तु छायावादी शैली में अभिव्यक्त कर के की है। गीतात्मकता, वास्तविकता, प्रतीकात्मकता, मानवीकरण, विशेषण विपर्यय, मूर्त विधान, कोमल कान्त पदावली आदि छायावादी शैली की समस्त विशेषताएँ महादेवी जी की गीतों में मिलती हैं। प्रसाद, निराला, पन्त और महादेवी छायावाद के प्रमुख स्तम्भों में महादेवी ही आदि से लेकर अन्त तक अडिग रह सकी।

रहस्य भावना

महादेवी के काव्य में रहस्यानुभूति की अभिव्यक्ति ही महादेवी के काव्य की प्राणधारा है, उन्होंने कहा है कि— “रहस्यानुभूति भावावेश की आधी नहीं वरन् ज्ञान के अनन्त आकाश के नीचे अज्ञान की प्रवाहमयी त्रिवेणी है इसी से हमारे तत्त्व दर्शन बौद्धिक तथ्य को हृदय का सत्य बना सके।”

महादेवी ने दीपक और उसकी बत्ती के माध्यम से मानव—जीवन के दुख—सुख रूपी अन्धकार को अध्यात्म प्रेम के संयोग की भावना से दूर करने की भावना व्यक्त की है। महादेवी साधना के क्षेत्र में दीपक का निर्वाह अपनी प्रारम्भिक कविताओं से लेकर दीप—शिखा तक बराबर किया है—

मधुर—मधुर मेरे दीपक जल ।

दीप मेरे जल अकम्पित

धूप सा तन दीप सी मैं

यह मन्दिर का दीप उसे नीरव जलने दो ।

पुजारी दीप कहा सोता है ।

महादेवी ने दीपक के माध्यम से सर्वत्र आत्म वेदना विश्व करुणा एवं आध्यात्मिक प्रेम को व्यक्त किया है। महादेवी की रहस्यानुभूति उनकी वैयक्तिक वृत्तियों उनके पारिवारिक संस्कारों भारतीय इतिहास की परम्पराओं मध्यकालीन सन्तों की भाव—धारा तथा सामयिक कवियों की रचनाओं के प्रभाव से युक्त है। महादेवी की रहस्वादी काव्य अपने चत्सोत्कर्ष पर पहुँचा हुआ है। उनकी रहस्यानुभूति शुद्ध एवं यथार्थ रहस्यानुभूति है उनकी अभिव्यक्ति लौकिक शब्दावली में हुई है। नीहार के प्रथम गीत से लेकर दीप—शिखा तक रहस्यानुभूति की धारा अविच्छिन्न रूप से प्रवाहित हुई है। रहस्यानुभूति की पाँच अवस्थाएँ मानी गयी हैं—

- 1 जिज्ञासा
- 2 आस्था
- 3 अद्वैत—भावना
- 4 विरहानुभूति
- 5 मिलन की अनुभूति ।

महादेवी की काव्य जीवन प्रारम्भ मे ही अलौकिक सत्ता के प्रति उनका दृष्टिकोण एव बोध एक गम्भीर रगात्मक भाव मे परिणत हो चुका था। अतः उनकी रहस्यानुभूति मे जिज्ञासा का अस्तित्व ही नहीं मिलता आस्था की अभिव्यक्ति सर्वत्र गम्भीरता से हुई है—

छिपा है जननी का अस्तित्व
रूदन मे शिशु के अर्थ विहीन
मिलेगा चित्रकार का ज्ञान
चित्र की जडता मे लीन।

साधक और साध्य की एकात्मक अनुभूति रहस्यवाद का मूलाधार है, महादेवी की दार्शनिक मान्यताओं मे भारतीय अद्वैतवाद के सभी तत्व मिलते हैं। उन्होंने सर्वत्र आत्मा और परमात्मा का निरूपण किया है—

मैं तुमसे हूँ एक, एक है,
जैसे रश्मि प्रकाश
मैं तुमसे हूँ भिन्न, भिन्न ज्यो,
घन मे तडित विसास।

महादेवी प्रत्येक स्थित मे स्वयं को भिन्न देखती है।

“बीन भी हूँ मैं तुम्हारी रागिनी भी हूँ।”

महादेवी की रहस्यानुभूति अत्यन्त सुदृढ़ आधार पर अवस्थित है अलौकिक प्रणयानुभूति का वर्णन महादेवी ने स्थान—स्थान पर किया है।

मूक प्रणय से, मधुर व्यथा से
स्वप्न लोक के से आह्वान
वे आये चुपचाप सुनाने

तब मधुमय मुरली की तान ।

महादेवी की अलौकिक प्रणय मिलन की कहानी से प्रारम्भ होती है ।
परन्तु क्षणिक प्रारम्भिक मिलन सदा के लिए विरह में परिणत हो जाता है ।
प्रियतम की एक मात्र चितवन ने विरह वेदना का स्थायी साम्राज्य दे दिया
है ।

इन ललचाई पलको पर
पहरा था जब पीडे का
साम्राज्य मुझे दे डाला
उस चितवन ने पीडा का
वे जीवन दीप जलाए हुए उसी की मौन प्रतीक्षा में
लीन है ।

अपने इस सूनेपन की
मैं हूँ रानी मतवाली
प्राणों का दीप जलाकर
करती रहती दिवाली ।

विरह वेदना

भारतीय काव्य शास्त्रियों ने विरह दशाओं का निरूपण किया है—

- | | |
|-----------|-----------|
| 1 अभिलाषा | 6 प्रलाप |
| 2 चिन्ता | 7 उन्माद |
| 3 स्मृति | 8 जडता और |
| 4 गुण कथन | 9 मरण |
| 5 उद्वेग | |

महादेवी की विरह वेदना विशुद्ध रूप से आध्यात्मिक है अतः क्रमिक रूप से विरह—दशाओं का निरूपण नहीं मिलेगा परन्तु भाव दशाओं के मार्मिक उदाहरण सहज ही मिल जायेंगे।

अभिलाषा

अखि कैसे उनको पाऊ
वे आसू बनकर मेरे इस कारण ढल—ढल जाते
उन पलकों के बन्धन में मैं बाध—बाध पछताऊ
तुम विद्युत बन आओ पाहुन
मेरी पलकों में पग धर—धर
तुम्हें बाध पाती सपनों में
तो चिर जीवन प्यास बुझा
लेती उस छोटे क्षण अपने में

गुण कथन

उनकी वीणा का नव कगन
डाल गई री मुझमें जीव।

उद्वेग

फिर विकल है प्राण मेरे
तोड़ दो यह क्षितिज मैं भी देखू उस ओर क्या है।
जा रहे जिस पथ से युग कम्प उसका छोर क्या है।

महादेवी की विरह व्यथा कही कही निराशा मिश्रित होकर रीण, क्षोभ, अमर्ष से उद्वेलित हो जाती है—

मत करो हे विश्व। झूठे
हैं अतुल वरदान तेरे।
चिता क्या है, हे निर्मम, बुझ जाये दीपक मेरा।
हो जायेगा तेरी ही पीडा का राज्य अधेरा।।

अन्ततः महादेवी को भक्तों का दैन्य और आत्म चरमोत्कर्ष पर पहुँच
जाता है—

सिंधु को क्या परिचय दे देव,
बिगड़ते बनते बीचि विलास।
क्षुद्र है मेरी बुदबुद प्राण,
तुम्ही मे सृष्टि तुम्ही मे नाश।

प्रकृति के मौन सकेत बादल महादेवी को प्रिय का सन्देश देने आये
हैं—

लाये कौन सन्देश नये घन।

प्रिय का सन्देश पाकर वह प्रिय मिलन के लिए आह्वान से भर जाती है—

मुस्कराता सकेत भरा नभ
अति क्या प्रिय आने वाले है।
मिलन की आशा रोम—रोम मे स्पंदित हो उठती है।
नयन श्रवणमय श्रवणनयनमय आज हो रही कैसी उलझन।

रोम—रोम में होता री सखी एकात्मा उर का स्पदन ।।

महादेवी के अध्यात्मिक मिलनोभ्यास और अह्लाद का भी वर्णन किया गया है। मानो क्षण भगुर जीवन को अपनी गोद में लेने के लिए साक्षात आनन्द ही उपस्थित हो गया है—

अक में तम नाश के

लेने अनन्त विकास आया ।

महादेवी की रहस्यानुभूति की धारा क्रमशः प्रारम्भिक मिलन, दीर्घ वियोग, पुनः क्षणिक मिलन के तटवर्ती बिन्दुओं को स्पर्श करती हुई अन्ततः उस स्थान तक पहुँच जाती है। जहाँ विश्व और मिलन का सामञ्जस्य स्थापित हो जाता है वे साधिका रूप में परम तन्मय के अस्तित्व का बोध कराने लगती है द्वैत और अद्वैत में सामञ्जस्य स्थापित हो जाता है आधुनिक युग के कवियों में महादेवी की ही रहस्यानुभूति में यथार्थ, व्यापकता, गम्भीरता व उसकी अभिव्यक्ति में कलात्मकता मिलती है। अतः यह कहना सत्य है कि महादेवी के रहस्यवाद के हृदय भक्तिमय और हृदय भक्तिपरक होता चलता है।

वेदना, करुणा, और दुःख .

महादेवी के काव्य का स्थायी भाव अलौकिक प्रणय एवं रहस्यानुभव है। वेदना करुणा निर्वेद उसके साहचर्य बनकर उपस्थित हुए हैं। मृत्यु उनके लिए निर्वाण के समान है—

पीड़ा का साम्राज्य बस गया

उस दिन दूर क्षितिज के पार

मिटना क्या निर्वाण जहा

नीरव रोक्ष का पहरेदार।

महादेवी की प्रणय वेदना करुणा और दुख परस्पर प्रेरक एव साधक है। वे उनके अध्यात्मिक चिन्तन से सहमत है। महादेवी ने कहा है।—

“दुख मेरे निकट जीवन का ऐसा काव्य है जो सारे ससार को एक सूत्र में बाध रखने की क्षमता रखता है। मुझे दुख के दोनो रूप प्रिय है एक वह जो मनुष्य के सवेदनशील हृदय को सारे ससार से एक अविच्छिन्न बधन में बाध देता है। और दूसरा वो जो काल और सीमा के बधन में पड़ी असीम चेतना का क्रन्दन है।”

महादेवी के काव्य में व्याप्त वेदना करुणा और दुख को क्रमशः वेदनाभाव, करुणावाद, या दुखवाद की सज्ञा दी गयी है। महादेवी ने पीडा, व वेदना को प्रणय के अर्थ में प्रयुक्त किया है। वेदना और पीडा के साथ मधुर विशेषण आये है—

वेदना मधु मदिरा सी धार

मेरी मधुमय पीडा को कोई ढूँढे पर कोई ढूँढ न पाये।

महादेवी की अलौकिक चितवन को आहत करके पीडा का साम्राज्य दे दिया —

इन ललचाई पलको पर, पहरा जब था बीडा का।

साम्राज्य मुझे दे डाला, उस चितवन ने पीडा का।।

उस घटना को खींचते हुए युग व्यतीत हो गये---

गये तब से कितने युग बीत

हुए कितने युग निर्वाण ।

निर्गुण निराकार प्रियतम की स्पष्ट झलक महादेवी के प्रकृति के रूप
वैभव में दिखती है। उनको ब्रम्ह आत्मा के साथ आख मिचौली खेलता
दीख पड़ता है—

मेघों में विद्युत सी छवि उनकी बनकर गिर जाती

आखों के चिटपटी में जिससे मैं आक न पाऊ ।

मैं फूलों में रोती वे बाला करुण में मुस्कुराते

मैं पथ में बिछ जाती हूँ वे सौरभ में उड़ जाते ।

यह प्रेम वेदना प्रकृति के उपकरणों से उदीप्त हो जाती है । महादेवी
प्रकृति के क्रिया कलापो में पप्रणय सपनों का साक्षात्कार करती है ।

जिस दिन नीरव तारों से

बोली किरनों की अलके ।

सो जाओ अलसाई है

सुकुमार तुम्हारी पलके ।

वेदनाभूति की व्यजना महादेवी वर्मा ने शारीरिक, मानसिक एवं सात्विक अनुभवों के द्वारा की गई है। उसका वेदना भाव में विभिन्न मानसिक अवस्थाओं, भाव दशाओं एवं संचारी भावों का निरूपण विस्तार से हुआ है। मिलन और आशा से उसका मन और हृदय विह्वल हो जाता है।

पुलक—पुलक उर, सिहर—सिहर तन

आय नयन आते क्यों भर—भर।

हे नभ की दीपावलिया

तुम पल भर को बुझ जाते

मेरे प्रियतम को भाता है

तम के पर्दे में आना।

महादेवी की वेदना अनन्त प्रिय के प्रणय की वेदना है। प्रणय की भाव दशाओं का निरूपण अत्यन्त भावात्मक अनुभूति से है उसमें शारीरिकता एवं कामुकता का लेश भी नहीं है।

महादेवी के काव्य में करुणा से तात्पर्य भावना या भावनाभूति और सवेदना की भावात्मक अनुभूति है। उनकी करुणा बाल्यकाल से ही पशु—पक्षियों, कीट—पतंगों, एवं मानवमात्र के लिए रही है। आगे बौद्ध साहित्य के अनुशीलन से उसके प्रसार को प्राप्त किया उनकी करुणा भावना का आलम्बन का मुख्यतः पुष्प है करुणा का उद्देक गम्भीर रूप से हुआ है निम्न गीत में मेघों के दुःखपूर्ण रूप का चित्रण किया गया है।

आसू का तन विद्युत का मन

प्राणो मे वरदानो के प्रण

धीर पदो से छोड चले पथ

दुख पाधेय सम्भाले।

महादेवी कमश करुणा से दुख और निर्वेद की ओर अग्रसर हो जाती है। महादेवी से अपने दुखवाद के सम्बन्ध मे 'यामा' की भूमिका मे लिखा है।

“सुख और दुख के धूपछाही डोरो से बुने जीवन मे मुझे केवल दुख ही गिनते रहना क्यो। इतना प्रिय है दुख मेरे निकट जीवन का ऐसा काव्य है जो सारे ससार को एक सूत्र मे बाधे रखने की क्षमता रखता है। हमारे असख्य सुख हमे चाहे मनुष्यता की पहली सीढी पर न पहुच सके परन्तु हमारा एक बूद आसू भी जीवन को अधिक मधुर अधिक उर्वर बनाये बिना नही गिर सकता मनुष्य सुख को अकेला भोगना चाहता है। परन्तु दुख को सबको बाटकर विश्व जीवन मे अपने जीवन को विश्व चेतना मे अपनी वेदना को इस प्रकार मिला देना जिस प्रकार एक जल बिन्दु समुद्र मे मिल जाता है कवि का मोक्ष है।”

(यामा की भूमिका)

महादेवी के दुखवाद का उनके व्यक्तिगत दुख या अभाव से कोई सम्बन्ध नही है। बौद्ध दर्शन के दुखवाद का भी उन पर प्रभाव पडा है। उनके दुखवाद के मूल रूप मे उनके जन्म से ही कुछ सस्कार है। साथ मनोवैज्ञानिक एव अध्यात्मिक दृष्टि से जीवन और समाज के व्यापक दुख

का भी महादेवी पर प्रभाव है। जन्मजात प्रवृत्तियों के कारण महादेवी के काव्य में करुणा की भावना प्रबल रही है। बौद्ध दर्शन के प्रभाव के कारण यह करुणा दुख की स्वीकृति में प्रबल हो गई महादेवी में दुख की भावना अनेक स्रोतों से विकसित होती हुई जहाँ दुख न रहकर अन्तरात्मा का अभीप्सित साध्य बन जाता है। और दुख सुख की प्राप्ति बन जाता है। महादेवी में दुख की भावात्मक स्थितियाँ मिलती हैं वे अपने सूनूपन को प्रकृति में देखती हैं।

कन कन में बिखरा है निर्मम,
मेरे मानस का सूनापन।

सुख—दुख का द्वन्द्व भी उनके सामने आता है उनके सामने प्रश्न उपस्थित होता है।

सौरभ पी पी कर बहता
देखूँ यह मन्द समीरन
दुख के घूटे पीती या
ठंडी सासों को देखूँ।

उनको बोध हो जाता है कि दुख रूपी साधन से साध्य की उपलब्धि सम्भव है वे प्रियतम के दुख रूपी में ही आमंत्रित करने लगती हैं।

तुम दुख बनकर इस पथ में आना
शूलों नित मृदु पाटल सा
खिलने देना मेरा जीवन

क्या हार बनेगा वह जिसने सीखा न हृदय का बिधवाना
माण हस कर ले चला जब
चिर व्यथा का भार
अब न लौट आने को कहो
अभिशाप की वह पीर
बन चुकी स्पदन हृदय मे
वह नयन मे नीर
अमरता उसमे मनाती है मरण त्यौहार ।

(दीपशिखा)

निष्कर्ष मे कहा जा सकता है कि महादेवी दुख को जीवन की साधना मानती हुई उसके साथ चिर स्थायी सम्बन्ध स्थापित करती है । महादेवी ने उस सम्बन्ध मे स्वयं लिखा है कि 'नीहार' के रचनाकाव्य मे मेरी अनुभूतियों मे वैसी ही निहित वेदना उमड़ आती है रश्मि को उस समय आकार मिला जब मुझे अनुभूति से अधिक मिलन प्रिय का परन्तु 'नीरजा' और 'सान्ध्यगीत' मेरी उस मानसिक स्थिति को व्यक्त कर सकेंगे जिसमे मेरा हृदय सुख दुख का अनुभव करने लगा पहले बाहर खिलने वाले फूल को देखकर मेरे रोम रोम मे ऐसा पुलक दौड़ जाता था मानो वह मेरे हृदय मे खिला हो परन्तु उसके सामने भिन्न अनुभूति एक वेदना भी छपी फिर वह सुख—दुख मिश्रित अनुभूति ही चिन्तन का विषय बनने लगी जिसने सुख दुख को उस प्रकार बुन दिया है कि एक के प्रत्यक्ष अनुभव के साथ दूसरे का अप्रत्यक्ष आभास मिलता रहता है ।

महादेवी के काव्य प्रकृति—चित्रण

महादेवी को प्रकृति के प्रति बचपन से ही अनुराग रहा। पेड़ो-पौधो एव पशुओ से अनुराग उनके जीवन का अंग बन गया जीवन दृष्टि के विकास के साथ साथ उनका प्रकृति सबन्धी दृष्टिकोण भी विकसित होता रहा उनके काव्य मे प्रकृति के विभिन्न रूप मिलते है। शब्द आलम्बन रूप मे महादेवी के प्रकृति चित्रण बहुत कम किया है। फिर भी रश्मि, ऊषा, बसन्तरजनी, सध्या आदि का स्वतंत्र चित्रण मिल जाता है। निम्न उदाहरण मे ऊषा का स्वतंत्र चित्रण है परन्तु अन्त मानवीकृत रूप मे होता है।

“रूपसी तेरा धन केश पाश

श्यामल श्यामल कोमल कोमल

लहराता सुरक्षित केश पास।”

उद्दीपन रूप मे प्रकृति चित्रण के अन्तर्गत महादेवी ने प्रकृति का उपयोग पृष्ठभूमि और वातावरण दोनो रूपो मे किया है। वे अपनी अनुभूतियो और भावनाओ की अभिव्यक्ति के तदनुकूल पृष्ठभूमि का निर्माण प्रकृति के माध्यम से करती है।

निशा को धो देता राकेश

चादनी मे जब पलके खोल

कली से कहता था मधुमास

बता दे मधु मदिरा का मोल

झटक जाता था पागल बात
धूलि में तुहिन कणों के हार
सिखाने जीवन का संगीत
तभी तुम आये थे इस पार।

प्राकृतिक दृश्यों का अपनी भावनाओं के रंग में रंग कर उनकी स्वाभाविकता और सहजता को अक्षुण्ण बनाये रखने की कला में महादेवी जी कुशल हैं। महादेवी ने प्रकृति के मानवी रूप में आकर्षण रूप में वर्णन किया है। उनका प्रकृति चित्रण सबन्धित कोई भी ऐसा गीत नहीं मिलेगा जहाँ इसके किसी न किसी पक्ष या अंग पर कोई मानवीरूप आरोपित न किया गया हो। 'निहार' के या कली के रूप शैशव में हैं। सूखे सुमन में पुष्प की पूरी कहानी मानवीरूप में प्रस्तुत की गयी है। उपमान रूप में प्रकृति का प्रयोग महादेवी ने काव्यकला की सज्जा या उसके अलंकरण के लिए किया है। कही कही उपमान और उपमेय दोनों का कार्य प्रकृति से लिया गया है।

कनक से दिन मोती सी रात
सुनहली साझ गुलाबी प्रात।

प्रतीक रूप में प्रकृति का चित्रण महादेवी के काव्य प्रचुर रूप से मिलता है। 'मधुर—मधुर मेरे दीपक जल' में दीपक जीवन का प्रतीक है महादेवी अपने दार्शनिक विचारों एवं बौद्धिक तलों के प्रतीक रूप में प्रकृति के विभिन्न अंगों का ग्रहण करती हैं। तम, अजन, घटा, निराशा, और सागर

ससार के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है। निम्न उदाहरण प्रकृति का खण्ड चित्र प्रस्तुत कर देता है।

घोर तम छाया चारों ओर
घटा घिर आयी घनघोर
वेग मारुत का प्रतिकूल
हिल जाते हैं पर्वत मूल
गरजता सागर बारम्बार
कौन पहुँचायेगा उस पार।

प्रतीक रूप में प्रकृति महादेवी काव्य में भावों को स्पष्ट कर उसे अनुभूतिगम्य बनाने में सहायक है। मानवीकरण के साथ में प्रकृति कही कही अन्योक्ति रूप में भी आई है। निम्न उदाहरण में पुष्प के माध्यम से उदार व्यक्ति की कहानी प्रस्तुत की गयी है।

कर दिया मधु और सौरभ
दान सारा एक दिन
किन्तु रोता कौन है
तेरे लिए दानी सुमन।

निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि महादेवी ने प्रकृति चित्रण शुद्ध प्रकृति चित्रण के लिए न केवल भावों और विचारों की अभिव्यक्ति के माध्यम रूप में किया है। प्रकृति के बारह सौन्दर्य की अपेक्षा करके उसके आन्तरिक सौन्दर्य को ही अधिक अंकित किया है। प्रकृति के सारे चित्र

गत्यात्मक है उनका प्रकृति चित्रण 'सत्यम्—शिवम्—सुन्दरम्' की समन्वित लक्ष्य की पूर्ति आदर्श प्रस्तुत करता है।

काव्य—रूप

गीति काव्य की परिभाषा देते हुए महादेवी ने लिखा है "सुख—दुख की भावमयी अवस्था विशेष का गिने चुने शब्दों में स्वर साधना का उपयुक्त चित्रण कर देना ही गीत है।"

महादेवी ने गीतिकाव्य का विवेचन और विश्लेषण ही नहीं किया बल्कि सुन्दर गीतों की रचना भी की। उनका सारा काव्य गीतिकाव्य के प्रमुख तत्व है।

- 1 भावत्मकता
- 2 संगीतात्मकता
- 3 वैयक्तिकता
- 4 सक्षिप्तता और
- 5 भावानुकूल भाषा।

भावात्मकता

महादेवी की गीतिकाव्य में अलौकिक प्रणय भाव, करुणा और निर्वेद की अभिव्यक्ति हुई है। अलौकिक प्रणय गीतों की आश्रय स्वयं महादेवी हैं। अतः वे रगात्मक तत्वों से परिपूर्ण हैं।

बिछाती थी सपनों के जाल

तुम्हारी वह करुणा की कोर

गयी वह अधरो की मुस्कान
मुझे मधुमय पीडा मे बोर
नही अब गाता जाता देव
थकी अगुली है ढीले तार
विश्व वीणा मे अपनी आज
मिला लो यह अस्फुट झकार

महादेवी के गीतो मे अतिसय भाव प्रवणता की कभी छूने पर उनके सवेदनशीलता सवेदना और रागात्मक अधिक है। वे तरल भावुकता एव अभिनव धारा के द्वारा पाठक के हृदय को आप्लावित करने के साथ मनमोहक एव कलात्मक भाव चित्र भी प्रस्तुत कर देते है।

संगीतात्मकता

महादेवी काव्यकला चित्रकला एव संगीतकला तीनों की मर्मज्ञा है उनके गीतो मे संगीतात्मक का पूर्ण निर्वाह हुआ है। उनके गीतो की विशेषता यह है कि वह पूरे गीत के भाव को स्पष्ट कर देती है। महादेवी के गीत मे छन्द, लय तथा ध्वनि एव स्वर योजना मूल भाव के अनुकूल हुई है। संगीतात्मकता उनके गीतो को गेय बना देती है। उनकी गीतो मे संगीत का वह मोटा मत्र है। जो मन को लोरी देकर स्वप्नाविष्ट करने की शक्ति रखता है।

वैयक्तिकता

महादेवी का सारा काव्य सहानुभूति पर आधारित होने के कारण वैयक्तिकता पर आधारित प्रधान है। उनके प्रेम का आलम्बन सूक्ष्म अलौकिक और अस्पृश्य है उनके गीतों में सर्वत्र ही मनोदशाओं, भावदशाओं और भावानुभूतियों का स्वर सुनाई पड़ता है।

“प्रिय साध्य गगन मेरा जीवन

मैं फूलों में रोती, वे

वातारुण में मुस्कुराते

यह शेष नहीं होगी

मेरे प्राणों की क्रीड़ा

तुमको पीड़ा में ढूँढा

तुममें ढूँढूँगी पीड़ा।

इस प्रकार महादेवी के गीतिकाव्य के में अलौकिक प्रिय से प्रथम परिचय लेकर निर्वाण प्राप्ति साधनों के विभिन्न सपनों की कहानी सर्वथा उनकी वैयक्तिक कहानी है। वैयक्तिकता उनके गीतों में सम्पूर्ण वैभव के साथ विद्यमान है इस दृष्टि से महादेवी का गीतिकाव्य हिन्दी का सर्वश्रेष्ठ गीतिकाव्य है।

सक्षिप्तता

महादेवी की काव्य कला के विकास के साथ उनके गीतों में सक्षिप्तता का गुण बढ़ता गया “क्या पूजा क्या अर्चन है।” गीत केवल नौ

पक्तियों का है। उनके गीतिकाव्य में सक्षिप्तता का गुण सर्वत्र नहीं मिलता है।

भावानुकूल भाषा

महादेवी के गीतों की प्रमुख विशेषता भाषा की भावानुकूलता है। निम्न उदाहरण में नयन श्रवण श्रवण—नयन रोम—रोम आदि का प्रयोग उस ढंग से हुआ है मिलने की भावात्मक स्थिति ध्वनित हो उठती है।

नयनश्रवणमय श्रवणनयनम आज हो रही कैसी उलझन

रोम—रोम में सखि एक नये उर का सा स्पदन।

आधुनिक गीतिकारों में महादेवी के गीति—काव्य का विकास चरमोत्कर्ष पर है। औदात्य भावना के सयम कल्पना सौन्दर्य शैली के सामजस्य एवं सतुलन से महादेवी के गीत सर्वश्रेष्ठ हैं।

काव्यशिल्प

महादेवी जी की काव्य कला की दो विशेषताएँ हैं। छायावादी काव्यगत विशेषताएँ और निजी विशेषताएँ 'महादेवी जी की कला पक्ष भी उतना ही सुन्दर है जितना की भावपक्ष और चूँकि वह छायावाद की कवयित्री है तथा छायावाद के कला सौन्दर्य की प्रमुख प्रसाशिका रही है। अतः उनकी काव्य रचना में छायावादी कविता के शैलीगत तत्त्व ही प्रयुक्त हुए हैं।'

भाषा

महादेवी ने आरम्भ में ही ब्रजभाषा में ही कविताएँ लिखी थीं। तथापि उनकी वे ही कविताएँ प्रकाश में आईं जो खड़ी बोली की कविताएँ हैं। अतः उन्हें खड़ी बोली की कवयित्री ही नहीं बल्कि उन्हें खड़ी बोली को काव्योचित भाषा बनाने में अत्यन्त महत्वपूर्ण योगदान किया है। इस प्रकार उसकी भाषा भावों को कोमलता के अनुरूप ही और उसमें माधुर्य, वे अभिनव, सुकुमारता के साथ प्राजलता, संगीतात्मकता व संवेदनशीलता भी है।

मधुरिमा के मधु के अवतार
सुधा के सुषमा से छविमान
आसुओ में सहमे अभिराम
तारको से है मूक अजान
सीखकर मुस्कानों की बान
कहा आये हो कामल प्राण।

अन्य छायावादी कवियों की भाँति महादेवी भी अपनी शब्द चयन के प्रति अत्यन्त जागरूक हैं। उन्होंने संस्कृत के तत्सम शब्दों का बहुलता से प्रयोग किया है। कतिपय स्थलों को छोड़कर उनकी भाषा दुरुह नहीं हो पाती है।— कारण यह है कि उन्होंने लोक प्रचलित शब्दों का निसर्कोच भाव से ग्रहण किया है।

लाये कौन सदेश नये घन
अम्बर गर्वित हो आया नत
चिर निस्पद हृदय मे उमड़े री पुलको के सावन
चौकी निद्रित रजनी अरसित
श्यामल पुलकित कम्पित कर मे दमक उठे विद्युत के कण।

अप्रस्तुत विधान

छायावादी काव्य मे अधिकांशतः सूक्ष्म उपमानों का प्रयोग पाया जाता है कि महादेवी ने भी सूक्ष्म उपमानों का प्रयोग किया है—

“इन पर सौरभ की सासे लुट पुट जाती दीवानी।”

यहा सासों को सौरभ के समान बताया है। पुष्प सुगन्ध निश्चित से सूक्ष्म तत्व है निम्न उदाहरण मे सूक्ष्म उपमानों की बारात सी दिखाई देती है।

करते करुणा घन छापी वहा झुलसता निदाध सा दाह नही मिलती
शुचि आसुओं की सरिता मृगवारि का सिधु अथाह नही हसता अनुराग का
चन्द्र सदा छलना की कुछु का निर्वाह नही फिरक अति भूल कहा भटका
यह प्रेम के देश की राह नही।

अलंकार की प्रकृति

शब्दालंकारों के प्रति महादेवी जी की रुचि बहुत कम दिखाई देती है। शब्द शेष शायद ही कही मिले है। अनुप्रास जहा अपने आप आ गया है इसी प्रकार यमक का दर्शन भी केवल इने गिने स्थानों पर ही होता है—

जगती जगती की मूक प्यास।

अर्थालंकारों में उपमा सागरूपक समासोक्ति अलंकारों का प्रयोग पाया जाता है। वैसे अपह्नुति व्यतिरेक दीपक विरोधाभास तथा अन्योक्ति के भी दर्शन होते हैं। अंग्रेजी काव्य पद्धति के मानवीकरण एवं विश्लेषण विपर्यय अलंकारों के भी सुन्दर प्रयोग पाये जाते हैं। स्वाभाविक एवं उपमा का यह विधान देखते ही बनता है।

अवनि अम्बर की रूपहली सीप में तरल मोती जा जलधि जब कापता।

महादेवी के काव्य में यमकों का समृद्ध भण्डार भरा पड़ा है। विरह की साधिका होने के कारण विश्व सबन्धी रूपक अधिक संख्या में हैं। और भावोत्कर्षकारी भी हैं। इस सदर्भ में विरह का जल जात जीवन प्रिय साध्य गमन मेरा जीवन शलभ मैं शापमय वर हूँ — “मैं नीर भरी दुख की बदली” आदि गीत देखे जा सकते हैं। ये सागरूपक हैं। निरग रूपक पद मिल जाते हैं। महादेवी का काव्य प्रायः व्यंग प्रधान है। उसमें समासोक्ति का खुलकर प्रयोग हुआ है।

निम्नलिखित में उपमा क्रम और अपह्नुति तीन-तीन अलंकार उलझे हुए दिखाई देते हैं।

एक प्रिय दृग श्यामलता सा

दूसरा स्मित की विभा सा

यह नहीं निशि दिन

इन्हे प्रिय का मधुर उपहार ऐ कहा।

महादेवी के प्रकृति चित्रण में मानवीकरण के उदाहरण भरे पड़े हैं।

लाक्षणिकता

लाक्षणिकता का प्रयोग छायावादी कविता की प्रमुख विशेषता है। उसके द्वारा अमूर्त वस्तुओं के लिए मूर्त विज्ञान की योजना की जाती है। महादेवी जी के काव्य में ढेरो लाक्षणिक प्रयोग दिखाई पड़ते हैं उसमें कभी प्रभास हसता है। कहीं आँखें सोती हैं। और कहीं किरणें बदलती हैं।

चाह इन्द्र धनुष में चितित सा सजल मेघ सा धुमिल है जग
देखकर कोमल व्यथा को आँसुओं के सजल रथ में
मीन सा साधे बिठा दी थी इसी अगार पथ में
स्वर्ण है मत करो अब क्षार में उनको सुला लूँ।

प्रगीत शैली

महादेवी जी ने सामान्यतः चित्रशैली सम्बोधनशैली आदि विविध प्रकार की शैलियों का प्रयोग किया है परन्तु सबसे अधिक प्रगीत शैली का प्रयोग किया है, उनके काव्य का ध्येय प्रगीत शैली को ग्रहण करना था तथा इस दृष्टि से उन्होंने अपने काव्य में गीतों की विभिन्न काव्य विशेषताओं का सुन्दर समन्वय किया है।

सगीत एवं छन्द का अभाव यद्यपि महादेवी जी सगीत शास्त्र से भलि-भौति परिचित हैं उन्होंने कोमलकांत पदविन्यास के आयोजन के द्वारा ही अपने गीतों में सहज सगीतात्मकता का समावेश कर दिया है—

मैं पलको में पाल रही हूँ
यह सपना सुकुमार किसी का
धूममयी बीघी-बीघी में
लुक-छिप कर विद्युत सी रोई।

महादेवी जी ने गेय पदों में ही काव्य की रचना की है। कहीं-कहीं 'गीतिका' व 'सार' छन्दों का प्रयोग दृष्टिगोचर हो जाता है। उनके काव्यों में छन्दों के उपयोग के लिए विशेष अवसर रह ही नहीं जाता है। महादेवी जी ने पिंगल शास्त्र में निर्दिष्ट छन्द योजना के लिए अवश्य गति नियम यति-बधन व तुक पालन का सर्वत्र ध्यान रखा है।

महादेवी जी के शैली-शिल्प की विशेषताएँ

महादेवी के काव्य में कला पक्ष सबधी कुछ विशिष्ट विशेषताएँ हैं उनमें प्रमुख विशेषताएँ इस प्रकार हैं—

- 1 प्रतीक-योजना
- 2 सजीव चित्रात्मकता
- 3 सीमित उपकरण
- 4 वर्ण मैत्री
- 5 लोक गीत के तत्व

- 1 प्रतीक योजना यद्यपि छायावादी काव्य में प्रतीकों का प्रयोग बहुलता के साथ पाया जाता है तथापि महादेवी जी ने इस प्रकार से अपने काव्य में प्रतीकों की योजना की है वह निजी विशेषता ही समझी जायेगी। इन्होंने प्रतीक विधान के लिए प्रतीक उपकरणों को

ग्रहण किया— बदली, साध्य गगन, सरिता, दीप, सजल नयन, रात्रि गगन, जलधारा, अधिकार, ज्वाला, पकज, किरण, स्वप्न, विद्युत आदि इनके प्रतीको मे प्रमुख है। इनके कुछ प्रतीक रूप मे प्रयुक्त होने के कारण बोधगम्य है जैसे— सागर ससार के लिए तेही जीव के अर्थ मे, जलचर वृन्द कुवासनाओ के लिए, तम अज्ञान के लिए, वीणा के तार, हृदय की भावो के लिए इत्यादि। कुछ प्रतीको का प्रयोग इन्होने विशिष्ट एव निजी अर्थ मे किया है ऐसे स्थल पर इनका भावार्थ ग्रहण करने मे कुछ बाधा उपस्थित हो जाती है। लेकिन महादेवी जी ने दीपक के रूप मे आत्मा की कल्पना करते हुए सलभ को भाव मूलक सासारिक प्रतीक माना है। महादेवी ने अन्य कई प्रतीको को अपने निजी अर्थो मे प्रयुक्त किया है, जैसे— 'मै नीर भरी दुख की बदली।' यहा बदली का अर्थ करुणा से परिप्लावित हृदय है। 'प्रिय साध्य गगन मेरा जीवन।' यहा लौकिक के प्रति विराग और अलौकिक के प्रति अनुराग के अर्थ मे साध्य गगन का प्रयोग हुआ है।

- 2 सजीव चित्रात्मकता — महादेवी एक कुशल कवयित्री होने के साथ-साथ एक कुशल चित्रकार भी है चित्र भी उनकी कला के अंग है। 'यामा' और 'दीपशिखा' के चित्र स्वयं इन्होने बनाये है। महादेवी जी कुछ शब्दो के द्वारा ही सजीव चित्र चित्रित करने मे सिद्ध हस्त है। बसन्त रजनी का यह सजीव चित्र देखते ही बनता है—

धीरे—धीरे उतर क्षितिज से आ बसत रजनी।

तारकमय—नव—बेणी—बधन, शीश फूल कर शीश का नूतन

रश्मि—बलय सित धन अवगुहन

मुक्तहाल अभिराम बिक्षोह, चितवन से अपनी ।

धीरे—धीरे उतर क्षितिज से आ बसत रजनी ।

इन पक्तियों में बसत रजनी के रूप में नवयौवना अल्हड नायिका का स्वरूप साकार हो उठा जैसा कि सुमित्रानन्दन पन्त में अपनी काव्य-कृति पल्लव प्रवेश में कहा है कि “कविता के चित्र भाषा की आवश्यकता पड़ती है उसके शब्द सस्वर होने चाहिए, जो बोलते हो, शेष की तरह जिनके मधुर रस की लालिमा भीतर न समा सकने के कारण बाहर झलक पड़े, जो अपने भाव अपनी ही धुन में आखों के सामने चित्रित कर सकें जो इतकार में चित्त हो और चित्त में झकार हो। महादेवी जी कवयित्री एवं चित्रकार दोनों हैं, डॉ नागेन्द्र ने उनकी कला को तितली के पखों और फूलों की पखुडियों से चुराई हुई कला बतलाया है। उनका कहना है कि “पन्त की कला में जडाव और कढाव है महादेवी की कला में रगधुली तरलता है, जैसे पखुडियों पर पड़ी ओस में होती है, उनके चित्रों की रेखाएँ पाठक के सामने सजीव-चित्र खड़ा कर देती हैं जिस किरणागुत्थि के स्वप्न भरे, मृदुकर सम्पुट में गोद लिया चितवन से ढला अतः स्नेह, विश्वासो का आमोद। कहीं-कहीं सगीत व चित्रकला का सम्मिश्रण हो जाने के फलस्वरूप इनकी कविता में कोमल पदावली, चित्रात्मकता एवं ध्वन्यात्मकता की सुखद त्रिवेणी का दर्शन होता है, यथा चितवन तन श्याम रग, इन्द्र धनुष भृकुटि भग, विद्युत का अगराग, दीपित, मृदु, अग-अग, उडता नभ में अछोर तेरा नव नील,

चिर, अवलोकन, सशिलिवट, चित्रण व उपर्युक्त वर्ण प्रयोग से उनके चित्रों में अनुठी प्रभिविष्णुता भी विद्यमान है और सभिप्राय विशेषणों का प्रयोग चित्त को एकदम प्रत्यक्ष कर देता है।

कई स्थलों पर महादेवी जी के शब्दों—चित्रों की योजना है उसकी रगीन कल्पनाओं पर हृदय बलात रस विभोर हो उठता है, जैसे—

जब कपोल गुलाब पर शिशु प्रात के सूखते नक्षत्र जल के बिन्दु से रश्मियों की कनक धारा में नहा मुकुल हस्ते मोतियों का अर्घ्य दे।

महादेवी जी की कविता में कल्पना के ऐश्वर्य के साथ प्राय विराट कल्पना का दर्शन हो जाता है।

उभर आये सिधु उर में वीचियों से लेख,

गिरि कपोलों पर सुखी आँसुओं की रेख।

सीमित उपकरण महादेवी जी की कला में उपकरण बहुत ही सीमित है परन्तु इन सीमित उपकरणों में ही उनका भाव—सागर लहराता हुआ दिखाई देता है, उदाहरण के लिए 'दीपक' को लेकर ही इन्होंने अनेक गीतों की रचना की है, 'नीहार' से लेकर 'दीपशिखा' तक यह उपकरण निरंतर प्रतीक रूप में प्रयुक्त हुआ है, जैसे—

- 1 शिखा दो ना ने ही का रीति अनोखे मेरे दीप (नीहार)।
- 2 कुहरे—सा धुधला भविष्य है/अतीत का तम घोर कौन बता देगा/जाता यह किस असीम की ओर (रश्मि)।
- 3 मैं अँचल की ओर किये हूँ /अपनी मृदु पलकों से चंचल/सहज—सहज मेरे दीपजल (नीरजा)।

4 दीप—सी युग—युग जलूँ / पर वह सुभग इतना बता दे।

5 शलभ मै शापमय वर हूँ / किसी का दीप निष्ठुर हूँ। (दीपशिखा)

इस प्रकार उन्होंने 'रात' को भी विभिन्न गीतों में प्रतीक रूप में रखा है। बसंत—रजनी, रूपार्स, मिलन—यामिनी, विभावरी, सुकेशनी, सपने जगाती आ, आदि गीतों में रात को, प्रेयसी वातशल्यमयी जननी, सखी, प्रेरक या पथ—प्रदर्शिका आदि रूपों में प्रस्तुत किया गया है।

इस प्रकार कला के सीमित उपकरण ग्रहण करके ही कवयित्री ने उनका बहुत ही भावपूर्ण प्रयोग किया है उन्होंने अधिकांशतः सात्विक उपकरणों का ही प्रयोग किया है जैसे— पूजा, अर्चना, दीपक, आरती, धूप, अक्षत आदि।

वर्ण मैत्री महादेवी जी का शब्द चयन अप्रतिम है, इन्होंने शब्द चयन सर्वथा भावव्यजना के अनुकूल ही किया है इसमें अधिकांशतः तत्सम शब्दों का बाहुल्य है परन्तु काव्य में तद्भव शब्दों का भी अभाव नहीं है— बिछौना, सोंस, सुहाग, छॉह, पीर, रीता आदि उसके अतिरिक्त इन्होंने हौले—हौले अलबेला, मतवारे, पाहुन आदि देशज शब्दों का प्रयोग किया है। इस वर्ण मैत्री भी इनकी शब्द—योजना की प्रमुख विशेषता है।

लोकगीत के तत्त्व महादेवी के गीतों में साहित्यिक गीतों की विशेषताओं के साथ लोकगीतों की भी विशेषताएँ पायी जाती हैं। लोकगीतों का लयात्मक संगीत इनके अनेक गीतों में उपलब्ध होता है, जैसे—

जो तुम आ जाते एक बार।

हाय उठते पल मे आद्र नयन घुल जाता ओठो का विषाद
छा जाता जीवन बसत लुट जाता चिर सचित विराग
आँखे देती सर्वस्व धार ।

निष्कर्ष — उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि महादेवी का काव्य—सौंदर्य, शास्त्र, काव्य—शास्त्र एव वैज्ञानिक दृष्टि से उच्च कोटि का है। वह काव्य—शास्त्रीय दृष्टि से हवन्यात्मकता, प्रतीकात्मकता और रसात्मकता से परिपूर्ण है, साहित्य विज्ञान की दृष्टि से उसमे बौद्धिक सरलता है। वह सत्य—बोध दर्शन की अभिव्यक्ति भावना के औदात्य, जीवन के सौंदर्य एव विश्व कल्याण की दृष्टि से महान है सत्य उनके काव्य का साध्य और सौंदर्य साधना है भगवान बुद्ध के सदेश से प्रभावित होते हुए भी वह जीवन को पलायन की ओर न ले जाकर बाधाओ एव सकटो से जुझने का सदेश देता है। उनके काव्य मे निम्न का सदेश प्रदीप्त हो उठता है—

“और होंगे चरण होर
अन्य है जो लौटते
दे शूल को सकल्प सारे
दु ख व्रती निर्माण उन्माद,
यह अमरता नापते पद
बाध देगे अग ससृति
से तिमिर मे स्वर्ण बेला ।”

राकेश

समीक्षा — अस्तु, 'रजकणो मे खेलती विरज विधू की चॉदनी,'— महादेवी जी का कवित्व समान्यभाव की साधना से जितना सरल, मधुर, करुण तथा कोमल है, उनका कृतित्व उतना ही उदात्त, व्यापक, विराट एव महान है। हिमालय का सबोधन करते हुए उन्होंने अपने कवित्व और कृतित्व का अनाभास ही जैसे उद्घाटन कर दिया है—

हे! चिर महान!

यह स्वर्ण रश्मि धू श्वेत माल बरसा जाती रगीन हास
सेली बनता है इन्द्रधनुष परिमल मलमल जाता बतास
पर रागहीन तू हिम निधान।

नभ मे गर्वित भुक्ता न शीश पर अक लिए है दीन क्षार
मन गल जाता नत विश्व देख तन सह लेता है कुलिश भार
कितने मृदु कितने कठिन प्राण।

टूटी है कब तेरी समाधि झझा लौटे शत हार—हार
बह चला दृगो से किन्तु नीर सुनकर जलते कण की पुकार
सुख से विरक्त दुख मे समान।

मेरे जीवन का आज मूक तेरी छाया से हो मिलाप
तन तेरी साधकता छू ले मन ले करुणा की थाह नाप
उर मे पावस दृग मे विहान।”

वास्तव मे महादेवी जी से तुलना करने के लिए हिमालय ही सबसे अधिक उपर्युक्त है। उनके व्यक्तित्व वही उन्मत्त और दिव्य रूप वही विराट तथा विशाल प्रसार, वही अमल—धवल, एव अटल—अचल, धीरता—गम्भीरता,

वही पर दुःख—कातरता, करुणा तथा स्नेह सिक्त तरलता और सबसे बढ़कर वही सर्व—सुखद, सुभ्य मुक्तहास— यही तो महादेवी है।

अतः मैं यह कहना चाहती हूँ कि समीचीन और समयानुकूल ज्ञान पडता है कि यदि हम उनके सदेश को अपने जीवन में चरितार्थ कर सकें तो इससे उनको परम सतोष और आनन्द तो मिलेगा ही, हमारा अपना पथ भी प्रसस्त और सर्व कल्याणमय होगा।

प्रतीक अर्थ, उद्भव, स्वरूप और विकास

कलाकृति, सर्जक की रहस्यमय रचना प्रक्रिया का प्रत्यक्ष स्वरूप होती है और उसकी सफलता तथा सार्थकता इस बात पर निर्भर करती है कि रचना प्रक्रिया के अदृश्य भाग कलाकार की अनुभूतियाँ, संवेदनाओं, अंतर्मन और उसके वांछित अर्थ, को पाठक तक संप्रेषित करने और जगाने में वह किस सीमा तक सफल हुई है। अपनी अपूर्व अनुभूतियों की अभिव्यक्ति के लिए, साहित्यकार भाषा के प्रतीकात्मक और सामाजिक माध्यम का विशिष्ट प्रयोग करता है— वह आवश्यकतानुसार शब्दों के नए अर्थों से सम्बन्धित करता है, उपर्युक्त एक विधान और शिल्प— पद्धतियों की खोज करता है तथा अपने अनुभूत की अभिव्यक्ति के लिए एक—एक प्रतीक की तलाश करता है। एक कवि के लिए एक जाल की तरह है जिसमें अनुभव को उसकी समग्रता में बाधा— पकड़ा जाता है। भाषा और उसके उपकरणों के साथ निरंतर चलने वाले, ये प्रयोग और अनुसंधान कवि सामर्थ्य की पहचान तो है ही, वे इस बात की भी पुष्टि करते हैं कि जब भी पर्यावरण और युग की अतश्चेतना में परिवर्तन होते हैं तो साहित्य में परिवर्तन आ जाता है और साहित्य में आने वाला हर बदलाव प्रकारांतर से भाषा के धरातल को देता है। इस धारा के दो पहलू हैं— एक तो यह कि भाषा के विकास का इतिहास साहित्य तथा समाज और उनके परस्पर

सम्बन्धों का इतिहास है और दूसरा यह कि रचना लेखक के और संपूर्ण साहित्य—समाज और युग के अंतर्गत का प्रतीक है।

यदि पाठक के दृष्टिकोण से देखा जाय तो अभिव्यक्ति ही कला है, क्योंकि जैसा कि ऊपर भी निर्दिष्ट किया जा चुका है, रचना—प्रक्रिया का यही अंग है जो पक्ति के सन्मुख रहता है, जिसके माध्यम से वह रचना के उस अदृश्य ससार में प्रवेश कर सकता है जिसकी अभिव्यक्ति से अलग कोई सार्थक तथा स्वतंत्र सत्ता नहीं है और जो उसके भीतर—बाहर ही सुरक्षित रहता है। इसीलिए अपनी कलात्मक अनुभूति को सही—सही रूप देना ही लेखक का सबसे बड़ा सकट है। सृजन प्रक्रिया में, रचनाकार का अनुभव जैसे भी वैयक्तिकता से निर्वैयक्तिकता की ओर बढ़ता है यह अनुभव विचित्र रूप से अन्य मनस्तत्वों से जुड़ता हुआ, स्वयं प्रक्षेपित कर स्वयं ही बदल जाता है। शब्द—बद्धता और उसकी इस पूर्ववर्ती प्रक्रिया के क्रम में रचनाकार अनुभूति के तनाव से मुक्त होने की चेष्टा में उसके लिए कलात्मक विन्यास की खोज करता है। (यहां यह ध्यान रखने योग्य बात है कि मुक्ति की यह चेष्टा पलायन नहीं, वरन् सक्रिय सहयोग है।) अद्वितीयता की स्थिति में उसकी स्मृति पर पड़े असंख्य बिम्ब उसके इस बदले हुए अन्य मनस्तत्वों से जुड़े, निर्वैयक्तिक अनुभव को मूर्त करने में—प्रतीकों और बिम्ब—युगलों के माध्यम से उसकी सहायता करते हैं, प्रतीकों के द्वारा वह अपनी अन्त और वाह्य, परोक्ष और अपरोक्ष, गोचर और अगोचर स्थितियों में सामंजस्य उत्पन्न करता है तथा आत्म और अनात्म के संश्लेषण की ओर उन्मुख होता है। कविता में बुने हुए ये प्रतीक भाषा के अंग तो होते हैं किन्तु सामान्य शब्द मात्र नहीं क्योंकि वे कहते नहीं हैं

अनुभव को ही अपने भीतर सुरक्षित रखते हैं। इस रूप में प्रतीक कवि को पाठक तक पहुँचाने वाला या पाठक को कवि की अनुभूति को आंतरिकता तक ले जानेवाला, एक अनिवार्य भाविक सेतु है।

लेकिन प्रतीक केवल अभिव्यक्ति के नहीं अनुभव के, सत्य और यथार्थ के आत्मसात् करने के माध्यम भी है। अज्ञेय “प्रतीक को काव्य में सत्यान्वेषण तथा ज्ञानार्जन का साधन मानते हैं। सत्य अमूर्त और सामान्यतः अग्राह्य है। उसे केवल प्रतीकों के द्वारा प्राप्त किया जा सकता है क्योंकि प्रतीक वास्तव में ज्ञान का एक उद्घरण है जो सीधे-सीधे अभिधा में नहीं बधता, उसे आत्मसात् करने या प्रेषित करने के लिए प्रतीक काम देते हैं। इसी वजह से जहाँ एक ओर निरंतर नए प्रतीक रखे जाते हैं वही कुछ पुराने प्रतीक भी सदा जीवित बने रहते हैं क्योंकि जो क्रियाएँ सनातन हैं उनका निराकरण करने वाले प्रतीक भी सनातन हो जाते हैं।” अज्ञेय से बहुत पहले अर्नेस्ट कैलिटर ने यह सिद्ध करने की चेष्टा की थी कि “हम वास्तविकता को केवल प्रतीकात्मक रूपों द्वारा ही जान सकते हैं। जो वस्तु, हमारे सामने है उसकी सत्ता केवल हमारी बुद्धि तक ही है। उसमें जिस चीज को जिस रूप में समझा उसका वैसा ही नाम रख दिया है। इसलिए जो कुछ हमारे सामने है वह मानसिक प्रतिबिम्ब प्रतीकात्मक रूप मात्र है।”

प्रतीक का प्रसार आज मानव जीवन और चिंतन के सभी क्षेत्रों में है। विज्ञान, गणित तथा तर्कशास्त्र में भी प्रतीक की सत्ता अनिवार्य है और कविता तथा अन्य कलाओं में भी। लेकिन कविता तथा ज्ञान के इन क्षेत्रों के प्रतीकों में एक परस्पर और मूलभूत अंतर है। गणित के प्रतीक किसी अनुभूति रहित तार्किक सत्य को निश्चित व्यञ्जना करते हैं जबकि कविता

का प्रतीक किसी विशिष्ट मन स्थिति, भाव, अन्तर्दृष्टि और चितन का स्वरूप होता है। इसका अर्थ जैसा कि श्रीमती सूसान लेगर की मान्यता है कि “इसके संपूर्ण विन्यास पर आश्रित होता है।” इसके द्वारा चित्र, बुद्धि, इच्छा, सवेग, गति विकास अनुभूति और मानसिक तनाव आदि को मूर्तमान रूप दिया जाता है। यह कहा जा सकता है कि विज्ञान या गणित तथा कविता कला आदि के प्रतीको में परस्पर वही अंतर होता है, जो अंतर विज्ञान और कला में बीच होता है। लेकिन इन प्रतीको तथा धार्मिक या दार्शनिक या अन्य किसी भी प्रकार के प्रतीको में जो परस्पर मूलभूत समता है— जिसके कारण हमें इस चर्चा की आवश्यकता भी महसूस हुई— वह यह है कि ये सभी प्रतीक, अपने से इतर किसी बेहतर अर्थ की ओर इंगित करते हैं। इस सदर्भ में रेने वेलेक तथा जस्टिन वारेन की मान्यता का उल्लेख करना अनुचित न होगा। वे यह कहते हैं कि “प्रतीक का प्रयोग जीवन के अलग-अलग क्षेत्रों में होता है लेकिन इन सभी प्रचलित प्रयोगों में सर्वनिष्ठ सत्य संभवतः यह है कि कोई वस्तु, किसी अन्य चीज के स्थान पर प्रयोग की जाती है, या उसका निरूपण करती है। परन्तु जिस ग्रीक क्रिया से “सिम्बल” शब्द निकाला है, उसका अर्थ है, एक साथ जोड़ना तुलना करना, और इससे यह सूचित होता है कि प्रतीक चिन्ह और इससे व्यक्त की जाने वाली चीज के बीच सादृश्य धारणा, इसके मूल रूप में विद्यमान थी। गणित और तर्कशास्त्र के प्रतीक रूढ़ और सर्व मान्य चिन्ह हैं परन्तु, धार्मिक प्रतीक निर्देशक और निदेश्य के बीच किसी तरह की लक्षण का रूपक विषयक आंतरिक संबंध पर आधारित होते हैं, जैसे क्रूस, ममना, अच्छा, चरवाहा, आदि। साहित्य सिद्धान्त में इस शब्द का प्रयोग इस अर्थ

मे करना अभीष्ट होता है, एक ऐसी वस्तु जो किसी अन्य वस्तु की ओर सकेत करती है, पर एक प्रस्तुतीकरण के रूप में जिसके अपने स्वरूप की ओर भी ध्यान देने की आवश्यकता होती है।

उपर्युक्त व्याख्या में सादृश्य शब्द का प्रयोग हुआ है किन्तु (कविता के प्रतीको के सन्दर्भ में इस सादृश्य का अर्थ किसी बाह्य समता मात्र से नहीं है) वस्तु और विषय के बीच ऐसे किसी भी सादृश्य मात्र को प्रतीक का आधार मानने से आचार्य शुक्ल पहले ही इन्कार कर चुके थे। प्रतीक का आधार सादृश्य साधर्म्य नहीं, बल्कि भावना जागृत करने की विहित शक्ति है। यहाँ पर सादृश्य का तात्पर्य उस आंतरिक और सूक्ष्म एकता से है, जो कि प्रतीक और विषय की गहराई में जोड़ती है और इस प्रकार उस सगति को प्राप्त करती है, यह सगति विज्ञान के प्रतीको में भी होती है, किन्तु, जैसा कि हम पहले भी कह चुके हैं— इन प्रतीको के आधार में संवेदना या अनुभूति नहीं बरन् तार्किकता और अर्थ की रूढ़ि होती है। ऐसे प्रतीक कविता के वाहक नहीं हो सकते। क्रिस्टोफर कोडबेल ने जब अपनी पुस्तक “इल्यूजन एन्ड रियलिटी” में कविता की “अप्रतीकात्मक” होने की मांग की थी तो संभवतः उनके मस्तिष्क में वैसे ही प्रतीक रहे होंगे।

दूसरा प्रश्न एक प्रस्तुतिकरण के रूप में प्रतीक के अपने स्वास्थ्य के बारे में है। कविता में प्रतीक का प्रयोग, एक साधन— एक उपकरण के रूप में होता है एक ऐसे साधन के रूप में जो कवि की कल्पना और अनुभूति का वहन करता है। वह उस रूप में कविता का साधन नहीं होता जिस रूप में कि प्रतीकवादियों ने उसे स्थापित करने की चेष्टा की थी। प्रतीक भाषा के प्रयोग का एक खास लक्षण है। इस प्रकार एक उपकरण और एक

शब्द के रूप में उसे अपने उस काव्यात्मक परिवेश के सौन्दर्य की अभिवृत्ति करने में सहायक होना चाहिए, जिसमें कि उसका प्रयोग हो रहा है। यह काव्यात्मक परिवेश प्रतीक के निजी परिवेश से सामान्यतः अलग होता है और प्रस्तुतीकरण के रूप में प्रतीक की सफलता इस बात में है कि उसका निजी परिवेश, कविता के सन्दर्भ में धुल जाये लेकिन अपनी विशिष्टता को भी बनाये रखे। प्रतीक को एक सामान्य शब्द के रूप में भी सफल होना चाहिए और अर्थ सन्दर्भ के रूप में भी। यदि ऐसा नहीं होता तो वह कविता के प्रवाह को खण्डित करता है, चाहे फिर उसके भीतर निहित अर्थ, कितना ही आध्यात्मिक या सुन्दर क्यों न हो। एजटा पाउण्ड ने भी इस ओर से चेतावनी देते हुए कहा है कि “यदि कोई कवि प्रतीको का प्रयोग करता है तो उसे इस बात का ध्यान रखना चाहिए कि उनका ‘प्रतीकात्मक प्रचार’ बहुत अधिक विस्तृत और अग्रगामी न हो जाए, ताकि वे लोग भी जो कि प्रतीक के प्रतीकार्थ को नहीं समझते, कविता में एक भाव और काव्यात्मक सौन्दर्य को प्राप्त कर सकें।” एक उदाहरण से वे अपनी बात को स्पष्ट करते हैं— अगर कोई कवि अपनी कविता में पक्षी हाक को प्रतीकवत् इस्तेमाल करता है तो यह प्रयोग इस प्रकार होना चाहिए कि वह पाठक, जिसके लिए हॉक कोई प्रतीक नहीं बल्कि सिर्फ सामान्य बाज है, भी कविता के सौन्दर्य और भाव को ग्रहण कर सके।

ऊपर इस बात की ओर संकेत किया जा चुका है कि जीवन के अलग-अलग क्षेत्रों—साहित्य ज्ञान, तर्क, गणित या समाजशास्त्र में प्रतीक को अलग-अलग तरीके से परिभाषित और प्रयुक्त किया जाता है। केवल साहित्य के क्षेत्र में ही प्रतीक की परिभाषा विद्वानों और संप्रदायों के साथ

बलवती रही है। बालेक तथा वारेन के विचारों का उल्लेख पहले किया जा चुका है। इनके अतिरिक्त इसमें पूर्ववर्ती केलिटर, लेगर, अर्दन और व्हाइटले जैसे प्रतीक चिह्नों की परंपरा भी है जो कि प्रतीक की भाषा की साव्यत सघटना का प्रमुख तत्व तथा विशिष्ट अभिव्यक्ति का वाहक मानती है प्रतीकवादियों का वह वर्ग भी है जिनके लिए प्रतीक दैवी तत्व के अंश और साहित्य के आध्यात्मिकरण के साधन है और फ्रायड और युंग जैसे मनोविश्लेषकों का वह महत्वपूर्ण समूह भी जिसने कि अवचेतन के स्तर पर कविता और उसके प्रतीकों को समझने और व्याख्यायित करने की परंपरा को जन्म दिया है।

अपनी पुस्तक “सिम्बॉलिज्म एण्ड विलीफ” में प्रतीक को परिभाषित करते हुए एडविन बेवन कहते हैं कि “मेरे विचार से प्रतीक इन्द्रिय अथवा कल्पना — सामान्यतः इन्द्रिय के सम्मुख प्रस्तुत कोई वस्तु है, जिसका किसी अन्य वस्तु के लिए प्रयोग होता है— इस रूप में प्रतीक वस्तु के लिए स्थानापन्न होने वाली कोई दूसरी वस्तु है। हिंदी के सभी सादृश्य मूलक अलंकार इस परिभाषा के अनुसार प्रतीक माने जाते हैं। लेकिन आचार्य शुक्ल तो इस ओर से हमें पहले ही चेतावनी दे चुके हैं। दृश्य या धर्म या प्रभाव की समता में एक वस्तु दूसरी वस्तु के लिए प्रयुक्त तो हो सकती है किंतु वह सदा प्रतीकवत् नहीं होती। प्रतीक होने के लिए वह ‘समता’ की अपेक्षाकृत स्थूलता को पारकर अर्थ की आंतरिकता और सगति की मांग करती है।

प्रतीक में समानांतरता या समता को तो डब्ल्यू वाच टिण्डाल ने भी स्वीकार किया है किन्तु वे यह भी कहते हैं कि वह सदर्भ और तर्क की

सीमाओं को अतिक्रमित कर विचारों और अनुभूतियों की एक सघटना और स्वरूप प्रस्तुत करता है। उनके अनुसार प्रतीक न तो पूर्णतया अनुवाद होता है और न ही स्थानापन्न संभव। इस प्रकार के प्रतीक को बेकन की परिभाषा की अतिव्याप्ति के दोष से तो बचा लेते हैं किन्तु और आगे चलकर जब वे यह कहते हैं कि इस विशिष्ट क्षमता का पूर्वार्द्ध इसके उत्तरार्द्ध को समेट लेता है इसीलिए प्रतीक वह है जो वह प्रतीकीकृत करता है, तो समूचा कथन काफी भ्रामक हो जाता है। संभव है इस कथन के मूल में कैसिटर की वह मान्यता विद्यमान हो, जिसके अनुसार प्रतीक में विषय और वस्तु के बीच एक अविभाज्य और अंतरग संबंध स्थापित होता है।

इस सदर्भ में बेवस्टर की परिभाषा अपेक्षया स्पष्ट है— प्रतीक अपने संबंध, सामाजिक, रुढ़ि अथवा संयोग से, किसी अन्य वस्तु की ओर संकेत करता है, परंतु उसका उद्देश्य समानता या सादृश्यता ही नहीं है, वरन् मुख्यतः अदृश्य वस्तु का दृश्य संकेत है।

कला को पूर्णतया रहस्य और सौंदर्य के धरातल पर स्थापित करने वाले कवियों और चिंतकों ने प्रतीक को एक बृहतर परिप्रेक्ष्य प्रदान किया है। रहस्य भावना, मानव मन की एक आदिम भावना है और पूर्व ऐतिहासिक युग से ही वह संस्कृति के दो वाहकों धर्म तथा साहित्य में, समान रूप से संचारित होती रही है। अपने विविध रूपों अनंत संभावनाओं, उदारता और भयप्रदत्ता के कारण प्रवृत्ति, मनुष्य हृदय को शाश्वत प्रश्नों, उत्तरो, विश्वास, कौतूहल और विस्मय की मिलावटों से मरती रही है। यह अनिवर्चनीय और अपूर्व अनुभूति विचार जिसकी मार तक नहीं सह सकते

केवल प्रतीकीकरण में अभिव्यक्ति हो सकती है, और इस रूप में प्रतीक निरूपण का वह माध्यम है जिसके द्वारा जीवन के आरम्भिक मूल्यों का उद्घाटन और ईश्वर से मनुष्य के संबंधों का स्पष्टीकरण होता है। एक अकेला प्रतीक, जीवन के सभी पक्षों तथा जन्म-मृत्यु, प्यार-घृणा, अमरत्व आदि मूलभूत प्रश्नों को प्रकाशित करता है।

रहस्यवादी कॉलिरिज के लिए प्रतीक एक पारदर्शी माध्यम है, जो कि उसे 'ससीम' और 'असीम' 'सामान्य' और 'विशेष' 'नश्वर' और 'अनश्वर' का साक्षात्कार कराता है प्रतीक की यह विशेषता है कि वह कष्ट में विशेष या विशेष में सामान्य अथवा सामान्य में किसी वैश्विक का आभास देता है और सबसे ऊपर वह नश्वर में अनश्वर की मालक पैदा करता है। दरअसल रहस्यवादी के लिए प्रतीक — 'शब्द' या 'वस्तु' से बहुत आगे 'सत्य' और 'सौंदर्य' का घनीभूत रूप है। (इसीलिए प्रतीक के एक गुण साकेतिकता को वे अतिरजना के स्तर तक आगे ले गये हैं।) चारों ओर विस्तृत यह विविध रूपासीम सृष्टि और उसमें मनुष्य का सीमाबद्ध व्यक्तित्व, उसकी नश्वरता और उसके चारों ओर काल का निरर्वाध विस्तार, रहस्यवादी को कौतूहल और रहस्य से तो मरता ही है, उसे अपनी सीमाओं का अतिक्रमण कर 'असीम' और 'अनंत' के साक्षात्कार के लिए भी प्रेरित करता है। ऐसी स्थिति में विविध रंगों और रूपों से भरा हुआ यह दृश्य जगत ही उसके लिए प्रतीकवत् हो जाता है — असीम अनंत, 'सत्य' और सौंदर्य का प्रतीक। प्रतीकों में प्राप्त यह असंख्य अनुभूति, प्रतीकों के माध्यम से ही अभिव्यक्ति हो सकती है, इसलिए प्रतीकाश्रित होना रहस्यवादी कवि की बाध्यता है। इस बात की ओर आगे तक ले जाते हुए हाउसर यहाँ तक

कहता है कि “प्रतीकात्मक भाषा वह है जिसमें बर्हिर्लोक अन्तर्लोक का हमारी आत्मा और मन का प्रतीक होता है।”

परिभाषा और विवेचन के इस भ्रम को अभी हम बहुत आगे तक ले जा सकते हैं। रहस्यवादियों से काफी कुछ अभिन्न, और केवल सवेगो और सवेदनाओं की महत्व देने वाले मलार्ने, वाल्टेयर और यीट्स के प्रतीकों से भरे ससार तक, जिसमें कवि अपने स्वर्गीय – सगीत, सौंदर्य और जादुई लोक की प्रतीक के द्वारा अर्जित और अभिव्यक्त करता है या फ्रायड और अर्नेस्ट जोन्स जैसे मनोवैज्ञानिक तक, जिनके लिए प्रतीक अचेतन में निहित दमित इच्छाओं का मूर्तीकरण है। लेकिन परिभाषाओं की बहुलता से कोई बात स्पष्ट नहीं होती, वे हमें अतएव यही निष्कर्ष निकालने में सहायता देती है कि साहित्य में प्रतीक एक कलात्मक उपकरण भर है। एक उपकरण के रूप में उसका महत्व अपेक्षाकृत अधिक अवश्य है गलती यहाँ होती है जहाँ उसे उपकरण के बजाय, उद्देश्य मान लिया जाय— जैसा कि प्रतीकवादी –रहस्यवादी करते रहे हैं। एक उपकरण के रूप में उसका प्रयोग, कवि सामर्थ्य की वैसी ही अपेक्षा रखता है— जैसे कि अलकारों का। लेकिन वह अलकार नहीं है, क्योंकि उसका उद्देश्य अलकरण करना नहीं वरन् पाठक की सूक्ष्म और गहरी अर्थ सभावनाओं के छोर तक पहुँचाना है। जब कोई उपमान भी सूक्ष्म आंतरिक सगति या बहुआवृत्ति के द्वारा इस क्षमता को प्राप्त कर लेता है तो वह भी प्रतीक से जाना जाता है।

दूसरी बात यह है कि सूक्ष्म आंतरिक सगति और साम्य के बारे में। प्रतीक की योजना चेतना या अचेतन के स्तर पर एक तार्किक सगति से अवश्य जुड़ी हुई होती है। इसका अर्थ यह है कि प्रतीक और उसके अर्थ

का (या 'विषय' और वस्तु का) किसी न किसी स्तर पर परस्पर सम्बद्ध होना अनिवार्य है। इस सम्बद्धता के द्वारा ही प्रतीक अपने विषय की महत्ता को ऊँचा उठा सकता है, जो कि उसका प्रमुख उद्देश्य है। एस के लैंगर और डब्ल्यू एम अर्मन मो इस बात पर बहुत बल देते हैं कि प्रतीक और प्रतीक के बीच, भाव और उसके मूर्तिकरण के बीच किसी न किसी प्रकार की समता या कोई न कोई तर्क सगत सम्बन्ध अवश्य होना चाहिए अन्यथा असम्बद्ध होने के कारण वह प्रतीक नहीं बल्कि कोई कल्पना (एम्प्टी इमजिनिंग) बनकर रह जाएगा। यहाँ बार—बार यह याद दिलाने का कोई औचित्य नहीं है कि यह सम्बद्धता या समानता, अलंकारों में पाये जाने वाले साम्य की अपेक्षा, बहुत सूक्ष्म और भिन्न है।

अब तक मैं निश्चयात्मक रूप से यह कहने की स्थिति में आ चुकी हूँ कि साहित्य में प्रतीक अभिव्यक्ति के ऐसे उपकरण हैं जो कि अपनी शब्द परम्परा, वस्तुगत अथवा काव्यगत परिप्रेक्ष्य में अपनी विशिष्टता, समता और सन्दर्भ, या मानसिक सम्बन्धों के कारण—अप्रस्तुत तथा अमूर्त अर्थों वस्तु भावना सिद्धान्त अथवा विश्वास के संवेदन को किसी भी स्तर पर मूर्त और संप्रेषित करने की क्षमता रखते हैं।

प्रतीक उपकरण है इसलिए उनका प्रयोग जैसा कि कहा जा चुका है — कवि— सान्मध्य की अपेक्षा रखता है। एक ही प्रतीक में अनेक अर्थ या अर्थ के अनेक स्तर हो सकते हैं। यह कवि का दायित्व है कि वह उससे सन्दर्भ अनुकूल और वांछित अर्थ को तराश कर उभारे। कविता में प्रतीक कोशिराएँ, समूचे सन्दर्भ से रक्त ग्रहण करती हैं, इसलिए प्रतीक अपने काव्यात्मक सन्दर्भ में ही जीवित होता है। उससे अलग वह अर्थ

सभावनाओं का एक समूह मात्र है। कवि दाते नितात निजी धरातल पर जन्म लेने वाले प्रतीक के साथ यही समस्या एक दूसरे रूप में सामने आती है — प्रतीक के अत्यधिक व्यक्तिगत और दुरुह हो जाने को। यो तो कविता के सभी प्रतीक, कवि के निगत्व में डूबे हुए और उसके व्यक्तित्व के रंगों को अपने में समेटे हुए होते हैं लेकिन परम्परा बद्धता की स्थिति में उनकी भीतरी तहों तक पहुँच पाना बहुत कठिन नहीं होता। क्योंकि वहाँ उनका निर्माण एक निर्धारित ढाँचा की भीतर होता है। व्यक्तिगत प्रतीकों के साथ यह बात नहीं है। उन्हें कवि ग्रहण नहीं करता वरन् अपने नितात निजी ससार में 'रचता' है। यदि कवि अपनी अनुभूति की बीहड़ता और जटिलता से ऊपर उठाकर उन्हें एक निश्चित और ग्राहक आकार प्रदान कर पाता है। (जैसा की प्रसाद मुक्तिबोध और शमशेर की कविता की उन निजी प्रतीकों में हुआ है, जो कि कवि के व्यक्तिगत मोह को गरिमा से आवेष्टित हैं) तो उनका प्रयोग सफल है। लेकिन अगर वह उन्हें निजी धरातल से ऊपर नहीं उठ पाता, तो वे समूचे रचना-प्रवाह को खण्डित कर देते हैं। निजी अनुभूतियों का दस्तावेज मात्र कविता नहीं होता। कविता होने के लिए अनुभूति का, और प्रतीकों का भी, कलात्मक सामान्यीकरण होना आवश्यक है। कविता का कोई भी प्रतीक स्वयं में सुंदर या असुंदर नहीं होता, कवि के द्वारा किया गया उसका प्रयोग ही उसे वैसा बनाता है।

ऊपर हमने प्रतीक की अर्थ सभावनाओं की और उसके पहले, उसकी क्षमता की बात की है। अर्थ को सप्रेषित करने को यह क्षमता प्रतीक में कहा से आती है ? इसके उत्तर में कहा जा सकता है, कि प्रतीक के अर्थ के तीन प्रमुख आधार हैं—

- 1 सांस्कृतिक परम्परा
- 2 आरोपण
- 3 विशिष्टता।

(क) जातीय—सांस्कृतिक परम्परा

कुछ वस्तुओं, व्यक्तियों अथवा सन्दर्भों से अपनी सवेदना, रुचि तथा विश्वास आदि को जोड़कर उन्हें अर्थ समन्वित कर देती है। ये उस अर्थ को धोते हुए परम्परा के साथ पीढ़ी-दर-पीढ़ी प्रवाहित होते रहते हैं। गंगा हिंदुओं की पवित्र नदी है। अनेक धार्मिक विश्वास उससे जुड़े हैं और वह 'पवित्रता' की प्रतीक भी बन गई है। 'सोने की लका' वैभव और शक्ति की अनिश्चितता से उत्पन्न होने वाले विलास, क्रूरता, अहंकार, मूर्खता आदि दुर्गुणों का प्रतीकोक्ति करती है, क्योंकि उसके साम्य रावण के राक्षसपन का सांस्कृतिक सन्दर्भ जुड़ा हुआ है। इस प्रतीक में हर सोने की लका के भस्म होने का सांस्कृतिक विश्वास और तमस तथा पापपूर्ण के नष्ट होने की समन्वित है। ऐसे प्रतीक जिनके साथ कोई सन्दर्भ जुड़े होते हैं तभी वास्तविक ही होते हैं जब वे इस सन्दर्भ से जुड़े होकर भी अपना एक अलग सन्दर्भ बना लेते हैं। प्रतीक में निहित अर्थ सन्दर्भ प्रतीक की क्षमता पर और कवि द्वारा उसमें जोड़ा गया सन्दर्भ, रचनाकार की क्षमता पर निर्भर करता है। पहला लगभग अपरिवर्तनशील होता है जबकि दूसरे में युग और मानसिकता के अनुरूप परिवर्तन होते रहते हैं। परंपरा, युग और कवि व्यक्तित्व का यह 'संघर्ष' सदा प्रतीक के अर्थ में नया आयाम जोड़ता है।

(ख) आरोपण

प्रतीक की क्षमता का एक आधार उस पर किया गया आरोपण भी हो सकता है। मूर्ति में निहित 'ईश्वरत्व' ऐसा ही प्रतीक है। सूर्य तेज और प्रकाश का स्रोत है, उसकी तीर बरसाती सुनहरी किरणें अधरे का नाश करती हैं, वह समस्त जीवन का नियमन और संचालन करता है। इसलिए वह ज्ञानविवेक, तेजस्वित प्रखरता दृढ़ता और विकास के प्रतीक के रूप में स्थापित कर दिया गया है। इसी चिर परिचित आरोपण के कारण कमल शान्ति सौंदर्य तथा पवित्रता का, फूल—निश्छल सौंदर्य और जीवन को नश्वरता का दीपक अधरी शक्तियों के विरुद्ध व्यक्ति के अस्तित्व और आस्था का, और वीणा संपूर्ण कलाओं या हृदय का प्रतीकीकरण करती है। कभी—कभी जब कोई कवि किसी एक बिम्ब का एक निश्चित सदर्भ में प्रयोग करता जाता है तो आगे के रचनाक्रम में चलकर उस पर एक निश्चित अर्थ आरोपित हो जाता है और वह प्रतीक बन जाता है। आरोपित से शक्तिमान होनेवाले इन प्रतीकों को भी एक सामाजिक या व्यक्तिगत परम्परा होती है, लेकिन उनके मूल में 'संस्कार' से अधिक 'अनुभव' होते हैं।

(ग) विशिष्टता

प्रतीक को अर्थ क्षमता के आधार में एक महत्वपूर्ण तथ्य प्रतीक के रूप में प्रयुक्त वस्तु की विशिष्टता और उसका आकर्षण भी है। छायावादी कविता में प्रयुक्त प्रचुर प्राकृतिक प्रतीकों के पीछे अर्थ का यह एक प्रमुख

आधार है। इसी प्रकार नागफनी कैकट्स या आक्टोपस नई कविता के ऐसे अभूतपूर्व प्रतीक हैं जिन्होंने कि अपनी विशिष्टता के कारण, प्रारम्भ में आधुनिक विषय परिस्थितियों में मानव जीवन की बहुत सफल मीमांसा और अभिव्यक्ति को। यह एक अलग बात है कि अत्यधिक भावहीन आवृत्ति के कारण ये प्रतीक शीघ्र ही जड़ हो गये और नई कविता को रूढ़ि बनकर रह गए।

अगली बात प्रतीक के साकेतिक सप्रेषण — धर्म के बारे में है। वैसे भी कविता समाज और परिवेश से प्राप्त होनेवाली व निजी अनुभूति को सामान्य और विस्तृत बनाकर सप्रेषित करती है। कथन मात्र (स्टेटमेंट) किसी भी स्थिति में कविता नहीं बन सकता। सामान्य कथन की स्थिति से ऊपर उठने के लिए — अनुभूति के सही सप्रेषण के लिए कवि प्रतीको और बिम्बों की बहुस्तरीय और बहुआयामी भाषा का अनिवार्य रूप से प्रयोग करता है। साहित्य में प्रतीक, सामान्यतः सवेदना के स्तर पर उद्बभूत होते हैं, सवेदना के स्तर को ही छूते हैं, इसलिए वे पदार्थ को सूचित या परिभाषित मात्र नहीं करती वरन् उससे आगे धारणा को ही अनुभूति के धरातल पर स्थापित कर देते हैं और पाठक को किसी 'ठोस' या 'स्थिर' अर्थ तक नहीं वरन् अर्थ की दिशा को और ले जाते। इस सदर्भ में सूसान लेकर ने चार प्रयोग माने हैं। तात्पर्य (मोनिंग) वौशेष्य (सिगनोकि केन्स) उपलक्षण (सिनोटेशन) तथा साहच्य (कोमोटेशन)। लैंगर के अनुसार प्रतीक किसी लक्ष्य वस्तु का 'स्थान ग्रहण' नहीं करता बल्कि वस्तुओं को धारणा (कसेप्शन) कोठी वपहन करता है। वह हमें धारण बोध तक ले जाती है। उसके बाद हमारी दुरुह मानसिक यात्राये प्रारम्भ होती है, जहाँ अनुभूति है,

अनुभव है, अवचेतन और चेतन है, अस्तित्व और भाविता (विकमिंग) है, तथा चित्तिमय यथार्थ है।

इस रूप में प्रतीक में अर्थ वही, अर्थ की दिशा निश्चित होती है। क्योंकि उसका सप्रेषण साकेतिक होता है अतः अर्थ का निर्धारण कही न कही पाठकीय सम्बद्धता की मांग करता है। सी डी ल्यूहस के इस कथन का कि “प्रतीक में अर्थ की सी निश्चितता होती है। यह अर्थ नहीं लगाया जाना चाहिए कि प्रतीक पूर्ण रूपेण निश्चितार्थी और निषिद्ध होता है” — ऐसी स्थिति में तो वह जड़ सकेतमात्र रह जायेगा और उसमें काव्यात्मक सप्रेषण की सम्भावना ही नहीं रहेगी। उनका मतैक्य संभवतः केवल यही है कि अपने कलात्मक परिवेश के भीतर प्रतीक, किसी निश्चित अनुभूति या विचार का सप्रेषण करने के उत्तरदायित्व से हमें कवि द्वारा इच्छित किसी विशिष्ट अर्थ को और जाने के लिए प्रेरित करता है, क्योंकि यही आगे उन्होंने यह भी कहा है कि वह केवल उसी भाव या विचार का प्रतिनिधित्व करता है, जिसके लिए वह लाया गया होता है।

प्रतीक का सप्रेषण साकेतिक होता है। यह साकेतिकता पाठकीय सम्बद्धता से भी जुड़ी हुई है, व इसलिए उसमें निहित अर्थ का ‘एहसास’ उसकी समझ से पहले हो सकता है और दूसरे-भावनाओं, संस्कारों और वातावरण के अनुकूल एक ही प्रतीक का दो अलग-अलग व्यक्तियों के लिए अलग-अलग अर्थ होना भी संभव है। अण्डरहिल साकेतिकता को प्रतीक की सबसे बड़ी सामर्थ्य और विशेषता मानते हैं। और हीगैल ने भी प्रतीक के सन्दर्भ में दुरुहता की अनिवार्यता स्वीकार करते हुए प्रकारान्तर से इसी साकेतिकता की स्वीकृति दी है। साकेतिक व्यञ्जना— अर्थ के एक

साथ गायन और प्रकाशन की क्षमता के कारण प्रतीक अद्वितीय और अमूर्त को सप्रेषित करने के आकाक्षी कवि को सदा से आकर्षित करता है, क्योंकि उसके माध्यम से वह अपनी जटिल अनुभूति के ग्राह्य सकेत दे सकता है। इस प्रकार साकेतिकता प्रतीक की एक अनिवार्य विशेषता है उसमें यह गुण जितना वृहद होगा, उतना ही अधिक सत्य वह सप्रेषित कर सकेगा। एक अच्छी प्रतीक योजना, केवल चित्रीकरण या अन्योहित मात्र से अधिक कुछ होती है उसमें सौंदर्य और आवेग के स्त्रोतों का बहुत गहराई से उपयोग किया जाता है और उसका प्रभाव प्रखर बुद्धि के लिए नहीं वरन् उत्सुक हृदय, आदमी के स्वयं प्रकाश्य बोध के लिए होता है।

प्रतीक— हम कह चुके हैं कि किसी अमूर्त या सूक्ष्म का सामान्यतः मूर्त या अन्यथा ग्राह्य उपकरण होता है और एक उपकरण के रूप में उसकी महत्ता उससे प्राप्त होने वाली अनुभूति को मात्रा और स्वरूप पर निर्भर करती है। यथार्थ प्रतीक स्वयं गौण होता है— मुख्य वह दिशा होती है जिसकी ओर वह सकेत कर रहा है। डॉ. केदार नाथ सिंह ने अपनी पुस्तक 'कल्पना और छायावाद' में एक उदाहरण द्वारा इस प्रकार यह बात स्पष्ट की है। "मानव सृजनात्मक शक्ति का प्रतीक है"— इस वाक्य को सुनकर हमारे सामने कोई मानव मूर्ति नहीं खड़ी होती। हम मानव के माध्यम से उस अदृश्य शक्ति का अनुभव करते हैं जो सृजनात्मक है। 'सृजनात्मक शक्ति' क्या है? हम नहीं जानते हमने उसे देखा नहीं। हमने उसका स्पर्श नहीं किया। हम उसके आकार से अपरिचित हैं। पर जब हम किसी से सुनते हैं कि मानव सृजनात्मक शक्ति का प्रतीक है, तो यद्यपि हमारे सामने उसकी कोई स्पष्ट रूप नहीं आता फिर भी उस शक्ति को

हम बहुत दूर तक अपने भीतर अनुभव कर लेते हैं। ध्यान से देखने पर ज्ञात होगा कि उपर्युक्त वाक्य में 'मानव' शब्द का अर्थ गौण है। प्रधान वह अदृश्य 'सृजनात्मक शक्ति' है जिसकी व्यजना मानव की स्थूल सत्ता द्वारा हो रही है। तात्पर्य यह है कि 'मानव' प्रतीक के द्वारा हम किसी अधिक सूक्ष्म और अदृश्य सत्ता को जानने का प्रयत्न करती है। सभी प्रकार के प्रतीको की यह विशेषता है। यहाँ हमें व्हाइट हेड के उस कथन को फिर से याद कर लेना चाहिए— "प्रतीक का उद्देश्य अपने विषय की महत्ता को ऊँचा उठाना है"।

इस प्रसंग की समाप्ति से पूर्व यह भी जान लिया जाना चाहिए कि प्रतीक सदा मूर्त नहीं होता। अमूर्त को अभिव्यक्त करते हुए, वह स्वयं भी अमूर्त रह सकता है। जैसे मैं यह कहूँ कि मातृत्व समस्त मनुष्यता का प्रतीक है यहाँ मनुष्यता— विषय और 'मातृत्व' प्रतीक दोनों वैसे ही अमूर्त हैं, जैसे पिछले उदाहरण में 'सृजनात्मक शक्ति' लेकिन इस कथन के साथ ही हम 'मनुष्यता' में निहित सृजन, त्याग, ममता, उदारता, करुणा आदि उन समस्त सहगुणों और उस व्यापकता का अनुभव कर लेते हैं जो कि अनिवार्य रूप से मातृत्व के साथ जुड़े हुए हैं। मातृत्व किसी दृश्य सकेत या वस्तु के रूप में उपलक्ष्य नहीं होता— वह एक अन्तर्निहित भावना मात्र है। वस्तुतः मूर्त होना प्रतीक के लिए अनिवार्य नहीं है क्योंकि उसका ध्येय मूर्तिकरण मात्र नहीं है— यथापि यह सही है कि मूर्त होने पर वह अपेक्षा अधिक ग्राह्य हो जाता है।

प्रतीक के पहलुओं को देखने के बाद अब हमारे सामने उसके वर्गीकरण की समस्या है। मन की जितने भी किस्म की गलियाँ हो सकती

है उतने ही रूप प्रतीक के भी हो सकते हैं। इसलिए वर्गीकरण का कोई भी प्रयास तब तक पूर्ण नहीं हो सकता जब तक कि वह सामान्यीकरण की शर्तें या विकृतीकरण के खतरे न लिये हुए हो। हम किसी ढांचे में प्रतीक को ढुढ़ने के बजाय, कुछ सामान्यीकरण ही पसन्द करेंगे क्योंकि उस स्थिति में प्रतीक को अलग से व्याख्यायित करना संभव है। आगे के अध्यायों में जहाँ कहीं भी प्रतीकों को अलग-अलग करके देखने की आवश्यकता हुई है वहाँ भी हमने वर्गीकरण के कोई ठोस निर्देश नहीं दिये हैं बल्कि तात्कालिक आवश्यकता अथवा विशेषता के आधार पर ही उनका विवेचन किया है। अन्तर्चर्चा के आधार पर हमने प्रतीक के दो प्रकार माने हैं—

1 परम्परागत

2 व्यक्तिगत।

इन दोनों प्रकारों के अनगिनत रूप हो सकते हैं और कविता में उनके अनगिनत उपभेद भी— पौराणिक, धार्मिक विचारात्मकभावात्मक, रूपकात्मक, लक्षणान्मूलक, शुद्ध— व्यापक आदि तो केवल कुछ उदाहरण हैं। सुविधा के लिए यथास्थान स्रोत के आधार पर प्रतीक के—

1 प्राकृतिक

2 सांस्कृतिक

(अ) पौराणिक

(ब) धार्मिक

(स) ऐतिहासिक

3 सैद्धांतिक

(अ) वैज्ञानिक

(ब) दार्शनिक

(स) राजनैतिक

4 मानवकृत वस्तु जगत और

5 व्यावहारिक

जीवन के प्रतीक में विभेद कर लिये गये हैं। आवश्यकतानुसार सप्रेषण की प्रक्रिया को परखते हुए छायावादी रचना सदर्भों में हमने प्रतीको को काव्यशास्त्रीय परंपरा में भी देखा है। यह वर्गीकरण सामान्यतः उन प्रतीको पर लागू किया गया है जो मूलतः अप्रस्तुत हैं और ऊपर उठकर प्रतीक बन गए हैं। इस प्रसंग को आगे बढ़ाते हुए हम पहले कुछ अन्य विद्वानों के द्वारा किये गये प्रतीको के विभिन्न वर्गीकरणों का अवलोकन करेंगे।

(घ) प्रतीको का वर्गीकरण

डब्ल्यू एम अर्मन के अनुसार प्रतीक तीन प्रकार के होते हैं—

1 स्वच्छन्द प्रतीक

2 व्याख्यापरक प्रतीक

3 अन्तर्दृष्टि परक प्रतीक।

स्वच्छन्द प्रतीक ऐसे प्रतीक हैं जिनका प्रतीकेय के सहज व्यापार से कोई सीधा सम्बन्ध नहीं होता। वे केवल साहचर्य और सम्बन्ध ही परंपरित स्थापना करने वाले प्रतिनिधि होते हैं। धर्म, कला और विज्ञान में समान रूप से इन प्रतीको का प्रयोग होता है। व्याख्यापरक प्रतीक काव्यात्मक होते हैं

और उनकी अर्थ-क्षमता केवल साहचर्य पर आधारित नहीं होती, वरन् उसके नीचे विषय और वस्तु का आन्तरिक सम्बन्ध होता है। अन्तर्दृष्टिपरक प्रतीक जो कि काव्य और धर्म में प्रयुक्त होते हैं, प्रस्तुत को गहन अभिन्नता लिये होते हैं।

प्रतीकवादी कवि विलियम बट्लर चेट्स जो कि “प्रतीक को सम्पूर्ण शिल्प का सार मानते हैं,” वे भावात्मक तथा वैचारिक-प्रतीक की ये दो काटिया निर्धारित की हैं। भावात्मक प्रतीक जिसे कि वे ‘ध्वनि प्रतीक’ कहते हैं, के बारे में उनके विचार हैं कि ‘सब ध्वनियाँ’ रग, रूप अपनी पूर्व अर्जित उर्जा अथवा अपने दीर्घ साहचर्य के कारण अत्यास्थेय किन्तु समुचित अनुभूतियों या कुछ सूक्ष्म आन्तरिक शक्तियों को उद्धृत करते हैं। जब ध्वनि, रग और रूप के बीच परस्पर सगीतमय और समन्वयात्मक सम्बन्ध स्थापित हो जाता है, तो वे एकाव्य हो जाते और हमारे एक ऐसे सम्बद्ध भाव को जगाते हैं जो इन ध्वनियों रग और रूपों के अलग-अलग उद्बोधनों से निर्मित होते हुए भी एक हैं।

दूसरे प्रकार के प्रतीक बौद्धिक हैं। ये प्रतीक केवल विचारों या अनुभूति मिश्रित विचारों को ही उत्पन्न करते हैं। आगे एक उदाहरण द्वारा अपनी बात को स्पष्ट करते हुए चेट्स कहते हैं कि अगर मैं कविता को किसी सामान्य पक्ति में सफेद या बैंगनी कहती हूँ तो वे ऐसी विशिष्ट भावों को जगाते हुए जिनके बारे में मैं नहीं जानती कि वे मुझे क्यों प्रभावित करते हैं, लेकिन अगर मैं उन्हें उसी पक्ति में क्रास या काटो के मुकुट के जैसे स्पष्ट प्रतीकों के साथ प्रयुक्त करती हूँ तो वे मुझे पवित्रता या प्रभूसत्ता का बोध होता है यही पर उन्होंने यह भी कहा है कि असंख्य अर्थ

जो कि एक सूक्ष्म साकेतिकता द्वारा 'सफेद' या 'बैगनी' से जुड़े हुए है, कथन के साथ ही मस्तिष्क में प्रभावित होने लगते हैं तथा उससे भी परे, अन्तर्लोक में प्रवृष्ट होकर हमारे अपरिभाष्य विवेक को जागृत कर देते हैं। यहाँ प्रतीको में वैचारिक तत्व को स्वीकारने वाले चेट्स अपने अन्य प्रतीकवादी सहयोगियों से भिन्न हैं जिनके लिए कविता में विचार की सत्ता निषेधात्मक और अस्वीकार्य थी।

चेट्स द्वारा किये गए भावात्मक और विचारात्मक प्रतीको के इस वर्गीकरण को प्रकारांतर से डॉ लक्ष्मी नारायण सुधाशु ने अपने काव्य में 'अभिव्यजनावाद' और प रामदहिन मिश्र ने अपने काव्य-विमर्श में भी स्वीकृति दी है। इस वर्गीकरण के साथ पण्डित मिश्र ने यह निर्देश भी दिया है कि दोनों में से किसी एक का भी शुद्ध उदाहरण चुनना कठिन है। प्रायः सब भावोत्पादक प्रतीको में विचार मिलते रहते हैं और उसी प्रकार प्रायः सब विचारोत्पादक प्रतीको में भाव की स्थिति बनी रहती है। संभवतः श्री मिश्र की यह शका सही है, लेकिन इसके बाद इस वर्गीकरण का औचित्य ही क्या रह जाता है?

प्रतीक का वर्गीकरण करने की तत्परता कुछ मनोवैज्ञानिकों द्वारा भी प्रदर्शित की गई है और यद्यपि इसका सीधा सम्बन्ध प्रस्तुत विषय से नहीं है, फिर भी उनमें से कुछ पर एक संक्षिप्त दृष्टि डालना अनुपयोगी नहीं होगा। मनोवैज्ञानिक सिलवेटर के अनुसार प्रतीक तीन प्रकार का होता है—

- 1 कार्यात्मक
- 2 भौतिक
- 3 कायिक।

प्रथम मानस की क्रिया के स्वरूप को प्रस्तुत करता है, दूसरे में चितन के उपादान को प्रतीक के माध्यम से निरूपित किया जाता है और तीसरा कायिक संवेदनो को प्रतीक रूप में प्रस्तुत करता है। सिलबेटर के इस वर्गीकरण को अपूर्ण मानकर फिस्टर ने एक दूसरा वर्गीकरण प्रस्तुत किया। इनका कहना था कि उपर्युक्त वर्गीकरण अचेतन मन की क्रिया को सर्वथा छोड़ा गया है। इनका वर्गीकरण निम्नलिखित है—

- 1 चेतन
- 2 अचेतन।

प्रथम सप्रेषण के उद्देश्य को पूरा करके सामाजिक कार्य संपादित करता है और दूसरा कुछ हद तक अगम्य और अचित्य होता है। इसका प्रमुख कारण यह है कि यह ऐसे तत्वों से उद्धृत होता है, जिनकी अभिव्यजना नियंत्रित है। कुछ अन्य विचारकों ने इस पर स्वप्न प्रतीकों के सदर्भ में विचार किया है और इस युग में मानसिक और धार्मिक प्रतीकों को उपजीव्य बनाया है स्टैकेल ने प्रमुख रूप से धार्मिक और नैतिक प्रतीकों का उल्लेख किया है। इन मनोवैज्ञानिकों में से प्रमुख दो —फायड और चुग के प्रतीक चितन का विवेचन आगे किया गया है क्योंकि कला सृजन की प्रक्रिया को समझने के क्रम में वे अपना ऐतिहासिक महत्व रखते हैं।

अब मैं पुन अपनी बात की ओर लौटती हूँ कि अन्तर्रचना की दृष्टि से प्रतीक दो प्रकार के होते हैं—

- 1 परम्परागत
- 2 वैयक्तिक।

शिल्पगत अध्ययन के लिए, स्रोत के आधार पर किये गए जिस वर्गीकरण को हमने स्वीकार किया है वह भी यहा समाहित हो जाता है क्योंकि यह वर्गीकरण प्रतीक की आंतरिक संरचना पर आधारित है, साथ ही जैसा कि पहले भी कहा जा चुका है, यह वर्गीकरण अपनी व्यापकता में हमें कविता के तात्कालिक सदर्भ में प्रतीक को देखने और परखने की अपेक्षा अधिक स्वतन्त्रता देता है। यहा यह भी स्पष्ट किया जा सकता है कि इस वर्गीकरण के आधार में भी प्रतीक का स्रोत ही है क्योंकि इसमें यह देखा जाता है कि कवि द्वारा प्रयुक्त प्रतीक का स्रोत परंपरा में है या कवि—मन में। इसमें और पूर्वकथित वर्गीकरण में अंतर यही है कि यह प्रतीक के स्रोत की आंतरिक पड़ताल करता है जबकि पहला उसे बहिर्जगत के सदर्भ में देखता है। संभावनाओं से चूक जाते हैं। उनका ऐसा होना तो अपनी एक साथ जुड़े और निर्बन्ध होने की बुनियादी विशेषता से अलग हो जाना होगा। परंपरा कोई जड़ प्रक्रिया नहीं है। एक श्रेष्ठ कवि परंपरा से जुड़कर भी उससे आगे होता है और इसी में परंपरा का विकास निहित है। ऐसा कवि जब परंपरागत प्रतीकों का प्रयोग करता है तो वह उनके अर्थ की परंपरा में, अपने युग और अपने व्यक्तित्व को भी समन्वित करता है। परंपरागत प्रतीक जीवित हो इसलिए रह पाते हैं कि वे हमारे सुख—दुख, आदर्शों और विश्वासों, त्रासदी और उल्लास—हमारे संपूर्ण जीवन के अनवरत सहभोक्ता होते हैं, समर्थ कवि उसकी इस क्षमता का उपयोग, उसके स्वीकृत अर्थ को तोड़कर, उसमें एक नया भावचित्र संयुक्त करके करता है। जिस प्रतीक के साथ ऐसा नहीं हो पाता वह मात्र एक संकेत, एक कथा रूढ़ि या एक अभिप्राय बनकर रह जाता है। अगले अध्याय में

परपरागत मिथकीय प्रतीको का अध्ययन करते समय हमने विस्तार से इस पहलु पर भी विचार किया है और साथ यह भी दिखाया है कि इन प्रतीको मे किस प्रकार आधुनिक सवेदना को समन्वित करना सभव है।

डॉ रमेश कुन्तल मेघ ने भारतीय सास्कृतिक जीवन मे इन परपरागत प्रतीको— जिन्हे वे व्यापक प्रतीक कहते है— की तीन श्रेणिया की है। डॉ मेघ का यह विवेचन वर्गीकरण इस प्रकार है—

(क) हिन्दू, बौद्ध, जैन और मुसलमान (विशेषकर सूफी) पौराणिकता के प्रतीक।

(ख) इनकी सीमाओ से परे अति प्राचीन अन्धविश्वासो के प्रतीक।

(ग) नयी शर्तों की खोज के पूर्व की कल्पना और रोमास पूर्ण यात्रा कथाओ की प्रतीक।

सम्पूर्ण के कला प्रयोजना तथा 'कथानक रुढिया' इनकी चारो ओर सजायी जाती रही है। अति प्राचीन और अति विश्वासो की कोटि मे वैदिक और प्राग्वैदिक प्रतिकात्मक आयेगी जब अग्नि, विद्युत, वरुण, मेघ, वायु आदि अलौकिक दैवीय शक्तियो के प्रतीक थे। कालातर मे उनका विकास हुआ और इन्द्र वर्षा के लिए भर्जन्य यान उर्वरता के लिए, वरुण वायु के लिए प्रतिष्ठित हुए। मिथकीय प्रतीको का तो हमारे यहा अनन्तर भडार है। प्रत्येक धर्म के असख्य प्रतीक है जो कलाओ मे ग्रहण किये गये है। एक उदाहरण कमल की ही ले जो जैन, बौद्ध और हिन्दु तीनो ही कलाओ मे प्रचुरता से उकेरा गया है। अजन्ता के विभिन्न— चित्रो मे कलाकारो ने कमलो की भरमार की है। बोधिसत्व हाथो मे कमल लिए है खम्भो मे अकित परिचारिकाए कमल लिये है, युवक—युवतियो के प्रेमी युगल कमलो

से घिरे हैं इत्यादि। हिन्दू शिल्प में सरस्वती के साथ कमल विद्या की शांति और पवित्रता का प्रतीक हो गया है। इसी प्रकार ललित कलाओं में अकित नारियाँ, नारीत्व के विभिन्न तत्वों का प्रतीक हो गये हैं। अजन्ता खजुराहो की कलाओं में तो नारियों की सृष्टि ही मिलेगी। नारियाँ कोमल लताओं सी प्रकृति के साथ जुड़ी हैं। कहीं वे कामातुर हैं कहीं उनके स्तनपान मातृत्व के बोझ से गोल हैं, कहीं वे आदि शक्ति के रूप में वाह्य कर रही हैं। कहीं वे प्रेमोन्माद में मुग्ध हैं। इनकी इतनी लौकिक रचना होने पर भी इनमें वासना की नग्नता शायद कम ही मिलेगी। इसी प्रकार सूफी प्रतीकों में प्रेमी-प्रिया के मिलन प्रतीकों के माध्यम से जीवात्मा-परमात्मा के अनन्त सम्बन्धों का सूत्र स्थापन किया गया है। सूफी कथाओं ने यात्रा के रहस्य प्रतीकों का रोमांटिक विस्तार किया। नायकों की दूर-दूर देशों की यात्रा, दूर-दूर द्वीपों के प्रतीक, नारियों की खोज के प्रतीक, मानव के अवस्थाओं के प्रतीक मध्यकालीन काव्यों में खिलखिला उठे हैं। यात्रा के प्रतीक भारतीय कलाओं में सर्वश्रेष्ठ और सर्वप्रिय रहे हैं यात्रा के प्रतीकों का ग्रहण रोमांटिक काव्य के युग तक में हुआ। प्रसाद के 'प्रेम पथिक' या महादेवी की 'प्रिय-मिलन' की यात्राओं में आध्यात्मिकता और बौद्धिकता के बावजूद भी इनकी मूल दिनोदिन प्रेरणा मिलती है।

वैयक्तिक प्रतीकों का सबध रचनाकार के अन्तर्गत से होता है। जब रचनाके केन्द्र में कवि का अंतरंग अनुभूति ससार होता है, तो उसे दोहरे दायित्व निभाने पड़ते हैं। एक ओर तो वह इस समुचे अन्तर्दृश्य का— उन अनुभूतियों का एक मात्र भोक्ता होता है, दूसरी ओर एक कृतिकार के रूप में उनका दर्शन और वाचक (नरेटर) भी भोक्ता और दर्शक, व्यक्ति और

रचनाकार के इस परस्पर जटिल सबध को समझते हुए ही आर्कियाल्ल मैवलीश ने कहा है कि कवि के निजी और अतरंग ससार का उद्घाटन करने वाली कविता में उसके 'स्वर' का बहुत महत्व है, क्योंकि वही कविता को प्रामाणिक बनाता है। अगर वह 'स्वर' जीवित, अतरंग और विश्वसनीय नहीं है, तो अनुभूति के संपूर्ण आडंबर के बाद भी कविता एक अविश्वसनीय छद्म में बदल जाती है। निजी कविता के प्रतीको के बारे में भी लगभग यही बात कही जा सकती है। अगर काव्यानुभूति वास्तविक है तो कविता का स्वर भी जीवित होगा और भावनाएँ या अर्थ प्रतीक में सने हुए और उससे संयुक्त होंगे, उस पर आरोपित नहीं। इस रूप में इन प्रतीको और कविता के इस 'स्वर' के बीच एक घनिष्ठ और अनिवार्य सबध है। निजी प्रतीक भी कवि के विश्वासों पीछा आह्लाद और आकांक्षाओं आदि के साफोदार और अभिव्यजक होते हैं जैसा कि सैमुअल कार्लरिज ने हमें बहुत पहले बताया था। लेकिन इस सहयोग और अग्नि-व्यजन के बीच में सम्पादन, संसोधन, उदारीकरण एक साथ गायन और प्रकाशन की विभिन्न प्रक्रियाएँ भी संपन्न होती हैं। जब कवि की कल्पना निर्बन्ध मुक्त और दिशा-स्वप्नमय होती है— ऐसा विशेषकर स्वच्छन्दता के दौर से होता है— तब कवि के अवचेतन की अनुगूँज निजी प्रतीको के माध्यम से अपना रूप बदलकर प्रसारित होता है। छायावादी कविता के प्रतीको में पायी जाने वाली वैयक्तिकता इस बात का प्रमाण है। स्वच्छन्दता के बाद के युगों में भी जबकि हिन्दी कविता नयी चेतना से संपूर्ण हुई, वैयक्तिक प्रतीको को महत्वपूर्ण स्थान मिला। शुद्ध व्यक्तिवादी अज्ञेय (दीपावली का एक दीप,

कविताएँ) सामाजिक असंगतियों तथा विडबनाओं को अपनी वैज्ञानिक चेतना और मानवीय उष्मा के धरातल पर ग्रहण और अभिव्यक्त करने वाले मुक्तिबोध (ब्रह्म राक्षस, अंधेरे में मेरे लोग, वो काव्यात्मन्, फणिधर आदि कविताएँ) बिल्कुल निजी और अंतरंग ससार में सौंदर्य की दृष्टि करने वाले शमशेर (टुटी हुई— बिखरी हुई, आदि) तथा एक नये बोध पीड़ा और विवेक से युक्त 'साठोत्तरी' दूधनाथ सिंह (सुनहरे समुद्र में डुबने का भय, 'अपनी शताब्दी के नाम, हल, मेरी धरती' आदि कविताएँ) को कविता में भी हम निजी प्रतीकों के व्यापक प्रसार को देख सकते हैं वास्तव में अनुभूति में होने वाला हर बुनियादी परिवर्तन अभिव्यक्ति के प्रचलित ढाँचे को इस हद तक तो तोड़ ही देता है कि हर युग में कवि के लिए किसी न किसी सीमा तक वैयक्तिक प्रतीकों की रचना और प्रयोग अपरिहार्य हो जाता है।

निजी प्रतीकों के साथ सबसे बड़ी समस्या होती है उन्हें विस्त्रासित करने और समझने की। काव्य के सारे आधार जब वे व्यक्तिगत मोह से ग्रस्त होते हैं आंतरिक अनुभूति की सहज चेतना लिए होते हैं। व्यक्तिगत मोह, काव्यन या यूँ कहें सारे साहित्य, को एक आंतरिकता और गरिमा तो प्रदान करता है— लेकिन इस गरिमा और आंतरिकता के साथ अग्राह्यता का सकट भी जुड़ा हुआ है। प्रतीक अगर इतना निजी हो कि किसी भी स्तर पर दूसरे व्यक्ति के लिए सार्थक और बोधगम्य न हो पाये तो उसके मूल्य और महत्ता में ह्रास हो जाता है। इस सकट को महसूस करते हुए ही अज्ञेय जी ने लिखा है "प्रतीक अपने आप में अनिष्ट भावों है। आशंकनीय बात यह है कि ये प्रतीक निजी न बन जायें— बन क्या जावे रह न जावे, क्योंकि निजी को सामान्य बनाना हो तो कवि कर्म है"। प्रतीक

का इस प्रकार निजी रह जाना (अपने बनने की प्रक्रिया में तो वे निजी होते ही हैं) एक बड़ा खतरा है और अर्तजगत को महानतम कविता को यह खतरा उठाना पड़ता है। प्रतीकवाद के महत्वपूर्ण अध्येता सी एम धावरा ने फ्रेंच कवि मलार्मे की कविता की सूक्ष्मता के सदर्थ में इस ओर सकेत किया है। अपनी आंतरिक और अद्वितीय अनुभूति के संप्रेषण के लिए मलार्मे को नए प्रतीकों की तलाश करनी पड़ी। अपने सवेदन के विविध क्षेत्रों से उसने उनका चयन किया और यद्यपि उनमें से कुछ उसकी कविता के सतर्क अध्ययन के जरिये समझा जा सकता है फिर भी कुछ प्रतीक कतई अधियारे में रह जाते हैं और कुछ दूसरे, उस अर्थ को संप्रेषित करने में अगम्य हैं जो कवि के मस्तिक में रहा होगा। इसी कारण से मलार्मे की कविता, विश्व के किसी भी दूसरे महान काव्य की अपेक्षा अधिक जटिल और दुरुह है। अपने अस्वाद के लिए वह एक ऐसे ज्ञान की मांग करती है, जिसे पूरी तरह प्राप्त करना, लगभग असम्भव है। इस क्रम में हम यह भी जोड़ना चाहेंगे कि निजी या वैयक्तिक प्रतीक चूँकि कविता की आंतरिकता और कवि के अन्तर्गत की पहचान है, इसलिए उनकी जटिलता कवि की अनुभूति, उसके व्यक्तित्व और उसके दर्शन की जटिलता है। इस निजी प्रतीकात्मकता की अपनी एक व्यवस्था होती है और इसे एक बार समझ लिया जाय, तो वह सारी जटिलता, अर्थ और अनुभूति के उद्गम तथा सौंदर्य को ढाकने वाले, एक अस्थाह आवरण से अधिक कुछ नहीं रह जाती। वैयक्तिक प्रतीक विधान की इस व्यवस्था को वैसे भी समझा जा सकता है, जैसे कि “गुप्त मात्राओं का अध्येता, किसी रहस्यमय और अजनबी संदेश की तोड़ (डिकोड) लेता है”। अतिशय वैयक्तिकता और

जटिलता प्रतीक की सामाजिक स्वीकृति में बाधक तो हो सकती है, किन्तु हमें यह मानना पड़ेगा कि वास्तविक अर्थों में चेतना का विकास, अभिव्यजना की नई शक्ति नए रूपकात्मक सम्बन्धों और अनुभूति की सूक्ष्मता का विकास—वैयक्तिक प्रतीकों में और उनके माध्यम से ही सम्भव है। वे हमेशा से महान कला के साक्षीदार रहे हैं।

मैं पहले सकेत कर चुकी हूँ कि कवि के मनोलोक में रूप लेनेवाले वैयक्तिक प्रतीकों के द्वारा उसके दर्शन को समझा जा सकता है। ये प्रतीक स्थिर नहीं होते और कलाकार के विकास के समानांतर ही उनका विकास भी होता चलता है। इसीलिए इनके सम्बन्ध में कोई सिद्धान्त निश्चित नहीं किये जा सकते। अलबत्ता ये के माध्यम से हम कवि के परिवर्तनशील प्रतीकों की पक्ति के बीच से उसका मूल प्रतीक खोज सकते हैं। जैसे निराला की सर्वप्रथम नायिका 'जुही की कली' रीतिकालीन रुढ़ियों का खण्डन करती हुई, एक स्वस्तिमनी नारी—रत्नावली (तुलसीदास) हो जाती है, प्रसाद के 'प्रेम पथिक' का सौंदर्य अधु निधि कामायनी में आनन्द सिन्धु नदी हो जाता है, आरम्भ में भुलावा देकर भरमाने वाले उस पार के लोक, कैलाश के आनन्द लोक के प्रतीक में परिवर्तित हो जाते हैं। पत की 'ग्रथि' की अज्ञातनामा वय सधिनी मुग्धा, बाद की 'भावी पत्नी' या अप्सरा हो जाती है। ये तो कतिपय उदाहरण ही हैं। मेरा कथन—प्रयोजन यही है कि इस विकास सूत्र को पकड़कर हम कलाकार के मानसिक विकास के साथ—साथ मनोवैज्ञानिक विलक्षणताओं को भी समझ सकते हैं।

(ड.) कथारूपक और प्रतीक

कथारूपक पद द्विस्तरीय कथा रचना है, जिसमें व्यापक सदर्भों को विशिष्ट प्रतीकात्मक अभिव्यजना से प्रस्तुत किया जाता है और साथ ही जिसमें अर्थ के दोनों सामानान्तर धरातलों का ग्रहण अलग-अलग सभव हो पाता है। इसमें कवि अपने विचारों, आदर्शों, मान्यताओं, यथार्थ तथा अपने सत्य को, मौलिक उपादानों— व्यक्त या यथार्थ— के माध्यम से कर्म करता है। उसके सभी पात्र चाहे वे मानवीकृत प्रवृत्त तत्व हो (जैसे पत की कृति ज्योत्सना में सुरभि, स्वप्न आदि पात्र हैं) चाहे सामान्य मानवीय कवित्व— अपने कथाक्रम में वे वृहत्तर सत्य अथवा आदर्श की व्यजना करते हैं। हीगेल की मान्यता है कि कथारूपक के द्वारा प्रतीकात्मक दर्शन अपने उच्चतम रूप को प्राप्त करता है। इस प्रतीकात्मक विस्तार में बाह्य तत्व, क्रमशः सार्थक तत्व के साथ एकीकृत प्रतीत होते हैं और अंत में वह पूर्ण रूप से उस तत्व के व्यजक बन जाते हैं। मानवीकरण तथा पात्रों में विशिष्ट प्रतीकात्मकता निहित होने के कारण कथारूपक का संबंध पुराणगाथाओं और धर्मकथाओं से जोड़ा जा सकता है और इसी रूप में यह भी कहा जा सकता है कि रूपक एक परंपरा है जिसके द्वारा मनुष्य को सामूहिक और वैयक्तिक चेतना के आंतरिक मनोराग अभिव्यक्त होते हैं। प्रतीक रूप में प्रस्तुत व्यक्ति और मन की क्रियाओं, दृश्य कथा और आन्तरिक कथा सूत्रों का परस्पर सन्तुलन और साथ ही आत्म निर्भरता इस कार्य को संपादित करते हैं।

डब्ल्यू एम अर्बन ने कथारूपक में पात्रों की विशिष्ट प्रतीकात्मकता को देखते हुए, उसे उपमा का बौद्धिक विकास माना है। वस्तुतः कथारूपक में प्राप्त सादृश्य और समीकरण का तत्व उसके अर्थ को अलग-अलग

परतो मे बाटकर उसका प्रसार करता है। उसमे प्रस्तुत और अप्रस्तुत दोनों निरूपण रहता है और उसके अर्थ ग्रहण के लिए ज्ञान अनिवार्य है। कथारूपक की प्रतीकात्मकता मे उपमा की इस असदिग्धकता को देखते हुए ही मोकाक ने इसे गहन प्रतीकावाद के द्वारा उपमा का निर्माण कहा है।

कथारूपक की पात्रगत प्रतीकात्मकता और उसके माध्यम से व्यक्त होने वाला महत् सत्य और व्यापक प्रतीकार्थ की चर्चा ऊपर की जा चुकी है। बाह्य तत्वों से महत् तत्व के अभिव्यजित होने की यह प्रक्रिया योशो की दृष्टि मे शकास्पद है और वह इसमे असतुलन के खतरे देखता है कथारूपक अपने मूल रूप मे दोषयुक्त प्रतीकवाद है जिसमे 'रूप' और 'तत्व' की असमानता रहती है जो प्रतीकवाद के सत्य स्वरूप का हृदयगम नहीं करा सकती है। अपने शोध ग्रंथ 'हिन्दी काव्य मे प्रतीकावाद का विकास' मे डॉ वीरेन्द्र सिंह ने दोषयुक्त प्रतीकवाद के इस आरोप को सर्वथा आधारहीन बताया है और यह मान्यता दी है कि प्रतीकवाद का सुन्दर विकास हमे कथारूपक मे ही प्राप्त होता है। ससार के सभी महान काव्य इसी शैली मे लिखे गये हैं जिनकी विश्वसनीयता के प्रति कोई सदेह व्यक्त करना सत्य पर आवरण डालना है। युगो-युगो से यह महाकाव्य तथा काव्य अपने प्रतीकों के द्वारा ही सांस्कृतिक चेतना के अभिन्न अंग बन सके हैं। ये सभी निरंतर न हो पाते, इनका साहित्यिक महत्व न जाने कब का रसातल मे चला गया होता, यदि इनका 'प्रतीकवाद' दोषयुक्त होता। यही तत्व और रूप की बात। कथारूपक मे प्रतीकवाद दोषयुक्त नहीं है अतः उसमे तत्व समावेश का रूप भी अत्यन्त अर्थ गर्भित है। बिना अर्थ के

तत्त्व का स्वामित्व नहीं रहता और बिना रूप के तत्त्व की अभिव्यजना सुंदर रूप से नहीं हो सकती है। असमानता का जो रूप दृष्टिगत होता है, वह धरातल से ही संबधित है पर उनकी समानता सूक्ष्म स्तर में ही आश्रित होती है। सत्य तो यह है कि कथारूपक में रूप तत्त्व की सार्वभौमिकता उसके 'तत्त्व' पर ही आश्रित रहती है। दोनों एक-दूसरे के पूरक होकर ही कथारूपक में कार्य कारण की श्रृंखला से अनुस्यूत रहते हैं। योशो का खण्डन डॉ वीरेन्द्र सिंह ने इस प्रकार निम्नलिखित बातों के आधार पर किया है—

1 ससार के सभी महान् महाकाव्य तथा काव्य कथारूपक शैली में ही लिखे गये हैं।

2 ये सभी केवल अपने प्रतीकों के कारण ही जीवित हैं। यदि इनका प्रतीकवाद दोषयुक्त होता है तो ये महान काव्य समाप्त हो गये होते।

3 चूंकि कथारूपक का प्रतीकवाद दोषयुक्त नहीं है इसलिए इनमें 'रूप' और 'तत्त्व' का पूर्ण अन्योन्याश्रित समायोजन होता है। उनमें दृष्टिगत होने वाली असमानता बाह्य और सतही है।

डॉ सिंह के यह निष्कर्ष स्वयं में कोई स्पष्ट बात नहीं कहते और एक अप्रासंगिक और अनावश्यक विस्तार के लिए प्रेरित करते हैं। यहाँ मैं केवल योशो के मतव्य का इतना संकेत दे देना ही पर्याप्त मानती हूँ कि कथारूपक में बाह्य तत्वों और 'महत्' तत्वों 'रूप' और 'तत्त्व' के बीच का

गणितीय और श्रम साध्य हो जाती है और प्रतीकवाद के सत्य स्वरूप को 'हृदयगम' कराने में असमर्थ तथा दोषयुक्त बन जाती है।

कथारूपक और उसकी प्रतीकात्मकता के इस विवेचन तथा प्रतीक के उसके सबधों की पड़ताल के बाद इन दोनों के परस्पर अंतर को जांच लेना भी उचित होगा। कथारूपक और प्रतीक की बुनियादी प्रक्रिया ही भिन्न है। सैम्युअल कॉलरिब्ज के इस बात का अनुभव बहुत पहले— तभी कर लिया था जब उसने कथारूपक को किसी अमूर्त विचार की विभात्मक प्रस्तुति पात्र और प्रतीक को व्यक्ति की सार्वभौम विशिष्टता की प्रतिमूर्ति और सीमित 'प्रत्यक्ष' 'दृश्य' और 'नश्वर' के माध्यम से 'असीमित' 'परोक्ष' 'अदृश्य' और 'शाश्वत' की मानक कहा था। पहला प्रस्तुत और अप्रस्तुत दोनों को साथ—साथ प्रस्तुति से अर्थ— विस्तार करता है, अर्थ के एकाधिक धरातलों की समानांतर अभिव्यक्ति देता है वह— जैसा कि मैं पहले भी बता चुकी हूँ— मूलतः गतिशील समीकरण का सादृश्य के आरोप पर आधारित होता है। प्रतीक में इसके विपरीत केवल प्रस्तुत का ही निरूपण होता है, उसका सादृश्य भाव प्रतीक के भीतर ही निहित होता है और जो सबसे बड़ी बात है, प्रतीक में अर्थ संकुचित रहता है। उसका ग्रहण साभाष सतर्कता से संभव है— वह सतर्कता जो सहज वृद्धि को प्रेरित करे। कथारूपक के अर्थ—ग्रहण के लिए ज्ञान आवश्यक है, उसका रहस्य उसके अर्थमथन से ही स्पष्ट हो सकता है। प्रतीक और कथारूपक की भिन्नता के प्रश्न पर एक इतर सदर्थ में चेट्स ने भी कहा है— 'प्रतीकवाद' में अनुभूति को उस रूप में अभिव्यक्त किया, जिस रूप में यह अन्य किसी माध्यम से अभिव्यक्त नहीं की जा सकती थी। उसे समझने के लिए उपयुक्त

सहजवृत्ति की अपेक्षा थी। कथारूपक अनुभूति को उस रूप में प्रस्तुत करता है, जिससे अच्छे रूप में वह अभिव्यक्त की जा सकती है। उन्हें समझने के लिए उपयुक्त ज्ञान की अपेक्षा होता है। एक ने मूक को मुखर बनाया और अमूर्त को मूर्त कलेवर प्रदान किया, जबकि दूसरे ने किसी दृश्य या श्रुत धरना को अर्थपूर्ण बनाया।

(च) साकेतिक चिन्ह और प्रतीक

अपने आधार रूप में किसी अनिवार्यता और किसी साक्षात् सबध की स्थूल चित्रण द्वारा सूचना देने वाले चिन्ह, सकेत या साकेतिक चिन्ह होते हैं। उनमें प्रस्तुत की प्रधानता होती है और अप्रस्तुत के साथ उनका सबध नितात सरल और सर्वमान्य होता है। सकेत अनुभव जन्य होता है। उसकी व्याख्या स्वयंचालित ज्ञान का विषय होती है। व्यक्ति अपने दैनिक जीवन में वस्तुओं के गुण के उल्लेख द्वारा उन्हें परखने और समझने की क्षमता प्राप्त करता है। कभी-कभी इन गुणों को मौलिक या लिखित रूप में चित्रित किया जाता है। इस चित्रण से मानव क्रियाओं के साथ उस सह सबध का भी अभिज्ञान होता है, जिसकी ओर ये क्रियाएँ उन्मुख रहती हैं। इस तथ्य के आधार पर साकेतिक चिन्ह को पोषित करने की विधा माना जा सकता है।

साकेतिक चिन्हों को प्रतीक का समानार्थी समझने का भ्रम बहुत सामान्य है। ऐसा संभवतः इसलिए है कि साकेतिक चिन्ह का सबध भी एक रूप में अभिव्यक्ति की समान प्रतीत होने वाली प्रक्रिया से होता है— वह भी अपने से 'बाहर' के अर्थ की ओर सकेत करता है, कलात्मक अभिव्यक्ति में

विकास की दृष्टि से, वह प्रतीक के एकदम पहले की सीढ़ी है, और भाषा के भीतर उसकी सत्ता, प्रतीक के समानांतर और इतनी ही महत्वपूर्ण रहती है। भाषा मनुष्य के उन अनुभवों का समुच्चय है, जो अपनी सार्वजनिकता के कारण संकेत और प्रतीक बन गए हैं। मनुष्य का चितन यदि सही अर्थों में देखा जाये तो भाषा के द्वारा नहीं, बल्कि भाषा के संकेतों और प्रतीकों के द्वारा होता है क्योंकि भाषा 'बोले जाने' के बाद ही भाषा होती है। चार्ल्स विलियम मारिस ने बोले हुए शब्दों को श्रोता के लिए संकेत और प्रतीक की मान्यता दी है। लेकिन इस सब के बाद भी संकेत प्रतीक नहीं है इसमें प्रतीक का लालित्य बोध, विस्तार, विविधता और उसकी क्षमता नहीं होती।

सामान्य व्यवहार तथा विज्ञान की भाषा में जिसे 'प्रतीक' कहा जाता है, वह वास्तव में सांकेतिक चिह्न ही होता है। संकेत का अर्थ हर संदर्भ और परिस्थिति में एक ही रहता है, वह जड़ और स्थिर होता है। उसमें प्रस्तुत प्रधान रहता है लालित्यबोध से उसका संबंध नहीं होता, इसीलिये वह अकलात्मक होता है। प्रतीक इसके विपरीत प्रसंगानुकूल, गतिशील और कलात्मक होता है। उसमें प्रधानता अप्रस्तुत की होती है। निर्वेग बौद्धिक और वैज्ञानिक वक्तव्य मात्र न होना वे भाव स्फूर्त होते हैं और कवि का उद्देश्य इनके माध्यम से गहन अनुभूति को पकड़ना और व्यक्त करना होता है। भावनात्मक प्रतीकों के स्थान पर सांकेतिक चिह्नों का प्रयोग रचना का शिथिल और सपाट बना देता है। लेकिन इसके साथ ही हमें यह भी याद रखना चाहिए कि प्रत्येक संकेत भाव सम्पत्ति के द्वारा 'ऊपर उठकर' प्रतीक बनने की सामर्थ्य रखता है और प्रत्येक प्रतीक के सामने यह खतरा होता है कि अर्थ की जड़ता कहीं उसकी गतिशीलता को

अवरूद्ध कर उसे सकेत देते हुए कहा है— 'सभी प्रतीक, किसी न किसी रूप में सकेत ही हैं पर सभी सकेत प्रतीक नहीं हैं। इन दोनों के बीच कोई विभाजक रेखा नहीं खींची जा सकती। सकेत और प्रतीक एक-दूसरे का स्थान ले सकते हैं इसलिए विशेष प्रकार के सकेत प्रतीक कहे जा सकते हैं' ।

(छ) भारतीय काव्यशास्त्र की परंपरा और प्रतीक

प्राचीन भारतीय काव्यशास्त्र में यों तो शब्द और अर्थ की व्यापक छानबीन हुई, लेकिन एक विभाजन के रूप में प्रतीक का कोई विश्लेषण या उल्लेख भी उसमें नहीं किया गया। इस रूप में हिन्दी समीक्षा के क्षेत्र में भी उसकी चर्चा एक अपेक्षाकृत नयी बात है। पहले-पहल आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने ही अलंकारों की सापेक्षता में प्रतीक का उल्लेख किया था और भावना जागृत करने तथा काव्य को बहुत अच्छी सिद्धि करने की उसकी विशिष्ट सक्षमता को स्वीकार किया था।

प्राचीन साहित्य शास्त्र में निर्दिष्ट शब्द की तीन शक्तियों में अभिधा को केवल अर्थ के प्राथमिक रूप की वाहिका माना है। शब्द की तात्कालिकता से अलग, किसी अर्थ को वह व्यक्त नहीं करती। शब्द-शक्ति की मूल आधार लक्षणा और व्यञ्जना हैं क्योंकि वे भाषा के इकहरेपन को पार करती हैं और अर्थ को विस्तार प्रदान करती हैं। अलंकारों के क्षेत्र में शब्द को इन दो शक्तियों की महत्वपूर्ण भूमिका है, विशेषकर सादृश्य मूलक अलंकारों में प्रतीकार्थ के संप्रेषण में भी ये दोनों शक्तियाँ कार्य करती हैं। लेकिन जिस तरह अप्रस्तुत होते हुए भी अलंकरण

तक नहीं रुकें रहते बल्कि प्रस्तुत को समूची सवेदना के साथ कविता की भाषा में ही रूपांतरित हो जाते हैं, उनमें वस्तु तथा 'रूप' का जो केन्द्रीकृत संगठन रहता है, उसकी व्यापकता को देखते हुए उन्हें अलंकार की सीमा में तो नहीं बाँधा जा सकता, लक्षणा और व्यजना के विस्तार में भी पूरी तरह नहीं समेटा जा सकता।

लक्षणा के प्रतीक के अर्थ संप्रेषण का काफी निकटवर्ती संबंध है, वह स्थूल वाच्यार्थ (अभिधा) तथा सूक्ष्म व्यंग्यार्थ (व्यजना) के बीच अपनी मूर्तिमत्ता से आवश्यक सेतु का निर्माण करती है। यह मूर्तिमत्ता ऐन्द्रिक सवेदनाओं को जागृत करती है, एक कल्पना बिम्ब मूर्त होता है और बिम्ब का 'धर्म' अथवा 'गुण' प्रस्तुत से सम्बद्ध होकर अपेक्षित अर्थ को संप्रेषित करता है। छायावादी काव्य में ऐसे अनगिनत अप्रस्तुत हैं— विशेषकर प्राकृतिक— जिन्होंने प्रभाव साम्य-ग्रहण को परिवर्तित प्रक्रिया के द्वारा प्रतीकत्व धारण किया है और जिनको लक्षित करते हुए डॉ. राममूर्ति त्रिपाठी ने कहा है कि इस प्रकार प्रतीकों के माध्यम से लक्षण मूलक व्यजना का उत्तरोत्तर प्रसार हो रहा है, प्रतीकों में प्रयोजनवर्ती लक्षण को शुद्धा तथा गौणी साध्यवसाना लक्षणाएँ काम करती हैं।

प्रतीक और लक्षणा की इस घनिष्टता का अर्थ यह नहीं है कि वे एक ही हैं। लक्षणा में एक स्थिति से भाव को दूसरी स्थिति में प्रक्षिप्त किया जाता है— जैसे चन्द्रमा की किरणों का उसके साथ कहना। सुमित्रानन्दन पंत ने तो 'बादल' में लिखा ही है 'समुद्र पेरते शुनि ज्योत्सना में। पकड़ इन्दु के कर सुकुमार', परन्तु प्रतीक की स्थिति लक्षणा से भिन्न है। प्रतीक किसी एक शब्द के द्वारा व्यापक भाव को व्यक्त करता है या

कहिये उस भाव विशेष का अमूर्तन है। प्रतीक रूप में बौना का अर्थ दो हो जायेगा, किसी विकास का अवरूद्ध हो जाना शारीरिक विकास रूढ़ अर्थ में होता है, पर जातीय अथवा राष्ट्रीय संवेदना का विकास रुक जाना 'बौना' का प्रतीकार्थ होगा।

अब मैं व्यजना पर आती हूँ। प्रतीक के लिए जिस साकेतिकता के गुण को महत्ता बताई गई है, वह व्यजनिक साकेतिक ही है। व्यजना में शब्द, अपने प्रस्तुत संयोजना से बाहर के अर्थ को व्यक्त करते हैं। इस रूप में कविता के सभी प्रतीकात्मक बिम्ब व्यजना गर्मी होते हैं। रहस्यपरक अनुभूतियों की कविता ऐसे ही व्यजना गर्मी प्रतीकों की श्रृंखला को रखती है क्योंकि अभिव्यक्ति शब्दातीत है उसका अर्थ भी गुंज से लिपटे हुए शब्दों में— मात्र व्यजित ही हो सकता है। मध्यकालीन सतों की रचनाओं से लेकर छायावाद, में प्रयोगवाद और नयी कविता तक व्यजना गर्मी प्रतीकों का प्रचुर प्रयोग मिलता है।

भारतीय काव्यशास्त्र परंपरा की सापेक्षता में, समीक्षा के नये विभावन प्रतीक का मूल्यांकन करते हुए डॉ. राममूर्ति त्रिपाठी भी इसी निष्कर्ष पर पहुंचे हैं कि कविता में प्रतीक लक्षणा और व्यजना के रूढ़ अलंकारिक प्रयोगों से अलग आकाशवत् होता है— जिसकी गहनता में अर्थ की विकासमान संभावनाएं सदैव विद्यमान रहती हैं। काव्य में प्रतीक की आवश्यकता हमें तब पड़ती है जब हम जो कुछ कहना चाहते हैं, वह शब्द की अमिधा और लक्षणात्मक सामर्थ्य से बाहर हो जाता है। इसीलिए प्रतीक सादृश्य अथवा सादृश्येतर संबंध गर्भ अप्रस्तुत का पर्याय नहीं माना जा सकता। 'खिड़की से चाद झाक रहा है'— यहाँ चाद प्रतीक नहीं है। कारण,

वह गौणी साधवसाना लक्षणा के बल पर 'मुख' अर्थ का प्रत्यय कराता है। इस प्रयोग से व्यजना के द्वारा चाद की तमाम विशेषताएँ 'मुख' में प्रतीक होकर प्रयोग को प्रभावशाली, असरकारी अवश्य बना देती हैं। प्रतीपाछ (मुख) की जगह दूसरे को माध्यम बनाकर वक्ता अपने प्रयोग को जितना प्रभावशाली बना सका है उसकी अमिधा का प्रयोग कर वह उतना प्रभावशाली बना सकता है। इसी विवशता के कारण उसे किसी अन्य माध्यम को पकड़ना पड़ा है। फिर भी इसे हम प्रतीक नहीं कह सकते। यह तो आलंकारिको का एक रूढ प्रयोग है जिसे वे रूपकातिशयोक्ति कहते हैं, प्रतीक रूपकातिशयोक्ति से कुछ और होता है। 'मधुर—मधुर मेरे दीपक जल'— यहाँ दीपक प्रतीक है। यद्यपि यहाँ भी लक्षणा शक्ति के द्वारा 'साधक' अर्थ लिया जाता है, परन्तु यहाँ रूपकातिशयोक्ति अलंकार नहीं होगा। यह प्रयोग का झुकाव 'साधक' अर्थ का बोध कराने की अपेक्षा, साधक की विशेषताओं को जो अनेकानेक और साधना परंपरा में प्रसिद्ध हैं, उनकी आकृति या अनुरजन पर ज्यादा है। निष्कर्ष यह कि रूपकातिशयोक्ति और प्रतीक— उभय लक्षणा और व्यजना का सहारा लिया जाता है, पर जहाँ पहले में लक्षणा की सहायिका व्यजना होती है वहाँ दूसरे में व्यजना स्वयं प्रमुख बन जाती है, वहाँ परंपरा और संस्कार में धसने की जिसकी जितनी क्षमता होगी अर्थ आकृतियाँ उतनी ही मात्रा में अनुकरणात्मक ढंग से पकड़ में आती जायेगी। इसीलिए प्रतीक जब व्यक्तिगत अनुभवों के आधार पर आने लगते हैं तो दुरुहता आने लगता है जो काव्यास्वाद के लिए घातक मानी जाती है।

काव्य में ऐसे अनेक प्रकार के प्रयोग मिलते हैं जहाँ व्यजना शक्ति सक्रिय रहती है, पर उन सभी स्थलों पर 'प्रतीक' शब्द का प्रयोग नहीं होगा। अन्योक्तियाँ अप्रस्तुत प्रशंसा में भी व्यजना सक्रिय रहती हैं, पर वहाँ दो समानांतर व्यापार प्रवाह बिम्ब प्रतिबिम्ब भाषापन्न होते हैं— एक से दूसरे की मानक मिल जाती है— व्यजना एक समानान्तर अर्थ प्रवाह तक जाकर रुक जाती है। प्रतीक में व्यजना का प्रवाह रुकता नहीं जान पड़ता। यह आकाश है जहाँ पक्षी अपने पखों को सामर्थ्य के अनुरूप उड़ता है, प्रतीक आकाश में ग्राहक की प्रतिमा पक्षी है। इसी प्रसंग में डॉ. त्रिपाठी ने यह तर्कसंगत निष्पत्ति भी दी है कि काव्य प्रतीक पारिभाषिक और स्थिर प्रकृति नहीं होता। काव्येतर क्षेत्र से काव्य में संचरित होने वाले प्रतीको में 'प्रयोक्ता' को नयी अर्थ अवधारणा करनी पड़ती है, तभी वे काव्यात्मक हो सकते हैं। यह उसी बात का एक दूसरा पहलू है जो मैं पहले भी बता चुकी हूँ कि हर युग में नये कवि प्रतिभा अपने नये सवेदनागत वैशिष्ट्य, परिवेश बोध और नये अनुषंगों के साथ प्रतीको को अपने समय से जोड़ती हैं और इस प्रकार उसकी विकासशील अर्थमयता को बनाये रखती हैं।

समीक्षा

मनुष्य के सामाजिक तथा मानसिक जीवन में प्रतीक की इतनी व्यापकता और इतना महत्व है कि आधुनिक ज्ञान के विकास के साथ-साथ प्रतीक चिंतन की परंपरा में भी पर्याप्त वैज्ञानिक और क्रमबद्ध विकास हुआ है, इसलिए आलोचना और लालित्यबोध के क्षेत्र में जब भी कला और उसकी सृजन प्रक्रिया का विश्लेषण किया गया तो प्रतीक के सदर्भ में

विभिन्न निष्कर्षों की प्राप्ति हुई। लेकिन इसके अतिरिक्त प्रतीक चिंतन की परंपरा में वे समाज शास्त्रीय विचारक भी आते हैं जिन्होंने सामाजिक विश्वासों, संस्कारों, श्रद्धा, धर्म और रीति-रिवाजों के संदर्भ में प्रतीक की व्याख्या की। वे मनोवैज्ञानिक भी आते हैं जिनके लिए प्रतीक मनुष्य के रहस्यमय अन्तर्लोक और मानसिक प्रक्रियाओं का प्रवक्ता है, और वे दार्शनिक भी जिनके लिए प्रतीक असीम है और जो इसके अन्तर्गत भाषा, भाव और मुद्रा से लेकर समस्त आनुभविक ज्ञान को समेटते हैं। प्रतीक संबंधी यह समस्त ज्ञान इतना विस्तृत और विविधता मूलक है कि पूर्ण व्याख्या के लिए वह स्वयं में एक स्वतंत्र विवेचन की मांग करता है। प्रस्तुत अध्ययन में केवल एक ऐसे प्रतिनिधि विश्लेषणों और निष्कर्षों पर विचार करने की चेष्टा की गयी है जिनके संदर्भ साहित्यिक हैं अथवा जिन्होंने साहित्य चिंतन की दिशा को निर्धारित करने में अपना योगदान दिया है।

छायावादी काव्य में प्रतीकों का अध्ययन

प्रत्येक युग अपनी मानसिकताओं, मान्यताओं और मूल्यों में अपने पूर्ववर्ती युगों से कुछ न कुछ भिन्न होता है। परिवर्तित की वह प्रक्रिया, जो कि इस भिन्नता का कारण होती है, हालांकि वस्तुगत परिवर्तन की सापेक्षता में ही निहित होती है। लेकिन चरित्र चूँकि सवेदनापरक और आंतरिक होता है, इसलिए उसे सीधे-सीधे राजनैतिक परिवर्तन की तरह रेखांकित करना एक कठिन काम है। सामूहिक चेतना में निरंतर होने वाला यह परिवर्तन तत्कालीन साहित्य में अपने लिए जगह बनाते चलता है। इस वैचारिक तथा सवेदनात्मक विकास को प्रस्तुत करने में अभिव्यक्ति का प्रचलित स्वरूप सक्षम नहीं होता। यही कारण है कि प्रत्येक नये युग का साहित्य अपनी बदली हुई अन्तर्वस्तु की मांग के अनुरूप अपनी विशिष्ट सवेदना से मुक्त काव्य-भाषा और अपने शिल्प का विकास करता है। इस रूप में महायुद्ध के बाद छायावाद के रूप में हिन्दी कविता की संरचना में जो मूलभूत बदलाव दिखाई देते हैं वे एक साहित्यिक आंदोलन मात्र की परिणति नहीं हैं। इससे भी अधिक, उनके पीछे एक युग तथा उनकी संचालक शक्तियों के बदल जाने, और सामूहिक चेतना में एक महत्वपूर्ण परिवर्तन के घटित होने की पहचान निहित है।

यह केवल संयोग नहीं है कि हिन्दी कविता में छायावाद का उदय

तथा अन्तर्मुखी विचारधारा के साथ, भारतीय समाज का नेतृत्व करने के लिए आए थे, देश में अंग्रेजी साम्राज्यवाद के जमने के साथ ही, परंपरागत सामन्ती समाज—व्यवस्था में परिवर्तन के चहल दिखाई देने लग गये थे। बीसवीं शताब्दी के प्रारंभ से ही नवोदित तथा तनशिक्षित मध्यवर्ग को, स्वाधीनता, वैयक्तिकता और जनतंत्र की नई परिक्पनाओं से वैस होकर बढ़ते हुए राष्ट्रीय जन—आंदोलन के विभिन्न स्तरों पर सक्रिय होते पाया जा सकता है। मुद्रित शब्द के प्रसार, और लेखक तथा पाठक वर्गों के गठन ने, सांस्कृतिक पुनर्जागरण की प्रक्रिया को तेज कर दिया था और उसमें बहुस्तरीय सम्मिलित हो रहे थे। पहले महायुद्ध के आरंभ ने भारत में पूजावाद के अंतर्विरोधों को बहा दिया और इसके साथ ही मध्यवर्ग की आत्म—चेतना में भी तीव्र विकास हुआ। यहाँ यह निर्दिष्ट करना विषयेत्तर नहीं होगा कि इस समय तथा देश में पूर्णतः विदेशी पूजा का वर्चस्व का, देश में बुनियादी उपयोगों की स्थापना नहीं हुई थी और भारतीय पूजावाद का अस्तित्व कच्चे माल के निर्यात की दलाली पर टिका हुआ था। युद्ध के दौरान जब विदेशों से होनेवाला आयात काफी कम हो गया तो देशी उपयोगों की भी पनपने के अवसर मिले, लेकिन वे देशी पूजापतियों की बढ़ती हुई महत्वाकांक्षाओं के लिए पर्याप्त न थे। दूसरी ओर बढ़ते हुए शोषण, भयंकर गरीबी की चेतना तथा नये विचारों के प्रचार के साथ भारतीय जनमत भी लगातार सगठित हो रहा था।

इस पृष्ठभूमि में देखने पर देश के औद्योगिक विकास की उस वास्तविकता को समझा जा सकता है जो यों तो साम्राज्यवादी पूजा द्वारा शोषण का ही रूप था, लेकिन जिसने, अस्थायी तौर पर ही सही पुनर्जागरण

की चेतना और नूतन विचारों का सवहन करते वर्धमान मध्यम वर्गमें एक काल्पनिक आशावाद खण्डित हुआ— उत्तर छायावादी काव्य में उसकी टूटन को सूना भी जा सकता है। लेकिन इस दौर में, डॉ रघुवश के विशेषज्ञों का प्रयोग करते हुए कहे तो देश के सबसे अधिक शिक्षित तथा सचेत मध्यवर्ग का व्यक्ति अपने स्वयं के प्रति जागरूक हुआ। दूसरी ओर दमनकारी अंग्रेज शासन के प्रति दिग्भ्रमता तथा बेरोजगारी से ग्रस्त आम जनता के प्रतिरोध भी बढ़ रहे थे। महात्मा गांधी ने पारंपरिक नैतिक तथा आदर्शवादी मूल्यों से बंधी भारतीय जनता के इस क्रांतिकारी उभार तथा शिक्षित मध्यवर्ग में विकासशील नयी मानवतावादी आशावादी रोमांटिक स्व-चेतना की शिनाख्त थी। उनकी अहिंसा 'सत्याग्रह' और 'स्वदेशी' की धारणाएँ, भारतीय जनता के उन वर्गों की तत्कालीन मनोभावनाओं का दार्शनिक समन्वय है। अहिंसा एक अन्तर्मुखी अवधारणा की जिसे बहिर्मुखी शक्तियों के विरुद्ध एक अस्त्र के रूप में परिभाषित और प्रतिपादित किया गया। हिन्दी कविता में स्वचेतना से युक्त यह अन्तर्मुखता 'छायावाद' के रूप में अभिव्यक्त हुई। डॉ नगेन्द्र की यह मान्यता स्वयं में काफी वजन रखती है कि छायावादियों के दो रचनात्मक मूल्य प्रेम और सौंदर्य, तत्कालीन गांधीवादी राजनीति के अहिंसा और सत्य के मूल्यों का ही परिवर्तित रूप है।

यह एक सर्वविदित तथ्य है कि छायावादी कविता की संरचना और मान्यताओं पर 1913 का नोबेल पुरस्कार पाने वाले बंगला कवि रविन्द्रनाथ ठाकुर तथा पिछली सदी के अंग्रेज रोमांटिक कवियों का गहरा प्रभाव है।

पीछे भी यह वस्तुगत तथ्य है कि पूजीवादी के उदय और औद्योगिक विकास के प्रारम्भ में 'व्यक्ति' की बदली हुई सामाजिक स्थितियों, कविता को रोमांटिकता की ओर ले जाती है। स्वचेतना, वस्तुगत प्रकृति के प्रति जिज्ञासा के भाव, सौंदर्य प्रेम, परिवेश के प्रति असंतोष जिसमें कवि एक ओर स्वप्न और आत्मभूति की ओर उन्मुख होता है और दूसरी ओर विद्रोह तथा मुक्ति की अकुलाहट की ओर रोमांटिकता के ये सारे तत्व छायावादी कविता में मिलती हैं। सांस्कृतिक पुनर्जागरण तथा राष्ट्रीय आन्दोलन — और उनमें भी मध्यम वर्ग के व्यापक योगदान के कारण रोमांटिक तत्वों को काफी बल मिला था। छायावाद के इस तत्व रूप का साहित्यिक तथा तर्कसंगत प्रतिफलन हुआ है। इस ऐतिहासिक सांस्कृतिक प्रक्रिया को समन्वित करते हुए डॉ. नामवर सिंह ने कहा है सांस्कृतिक पुनर्जागरण का दूसरा चरण राष्ट्रीयता आन्दोलन की नयी लहर लेकर आया। समूचे भारतीय समाज में अपूर्व आशा और आकांक्षा का संचार हुआ। कल्पनाजीवी युवकों का अभ्युदय हुआ। व्यक्तित्व में विराटता आई। व्यक्तिगत रूढ़ियों से मुक्त हो नयी उड़ाने भरने लगा। इस नये व्यक्ति की अभिव्यक्ति की नयी हो उठी। 'नया व्यक्ति' और 'नयी अभिव्यक्ति' — यह नयापन इस बात का द्योतक है कि कविता की अन्तर्वस्तु और रूप दोनों बदल गए हैं तथा सवेदनात्मक विकास के साथ विकसित होकर काव्य भाषा की एक उच्चतर धरातल तक पहुँचने में सक्षम हुई है।

हिन्दी कविता के समूचे व्यक्तित्व को रूपान्तरित करने में छायावाद के महत्वपूर्ण योगदान का समुचित आकलन उसके ठीक पूर्ववर्ती युग की कविता के परिप्रेक्ष्य में ही किया जा सकता है। इसी परिप्रेक्ष्य में ये भी

समझा जा सकता है कि द्विवेदी युगीन कविता की 'स्थूलता' और 'अर्न्तमुखी' होने का आशय क्या है। भारतेन्दु काल में, साहित्य की अभिव्यक्ति के माध्यम के रूप में खड्गबोली की प्रतिष्ठा हो तो दी गई थी किन्तु, उसका प्रयोग मूलतः गद्य के क्षेत्र में हो रहा था। पद्य में खड्गबोली की प्रतिष्ठा परवर्ती द्विवेदी युग की धरना है। इस युग में श्रीधर पाठक, हरिऔध, मैथिलीशरण गुप्त, रामनरेश त्रिपाठी आदि कवियों ने खड्गबोली में अपने सृजन के आरम्भिक प्रयोग किये। (यह तथ्य भी स्वयं में काफी रोचक है कि इसी युग में छायावादी काव्य के महत्वपूर्ण भावी कृतिकार प्रसाद बृजभाषा में अपनी कविताएँ लिख रहे थे।) खड्गबोली की इन आरम्भिक रचनाओं का आधार सामान्यतः पुनरुत्थान मूलक सुधारवाद था जिसके कारण उनमें इतिवृत्तात्मक, प्रत्यक्ष वस्तुपरक अनुभव अथवा भावुकता प्रधान पौराणिक कल्पना की बहुलता और निश्चय ही 'काश्मीर – सुषमा (श्री धर पाठक) जैसी सहज कल्पना—प्रवज तथा स्वच्छन्दता के आनेवाली कविताएँ भी इस युग में लिखी गईं लेकिन समूचे काल व्यक्तित्व की रचना में उनकी भूमिका गौण है। इति वृत्तात्मक तथा प्रत्यक्ष अनुभव की प्रधानता के कारण स्वाभाविक तौर पर द्विवेदी युगीन रचना धार्मिता का सवेदना क्षेत्र बहुत सीमित बना रहा और भाषा के लिए जिस पारदर्शिता की अपेक्षा होती है उसकी इन कविताओं में इतनी कमी है कि छंदबद्धता के बावजूद वे मूलतः गद्य ही हैं। सवेदनात्मक गहनता और कल्पना की ऊर्जा के द्वारा, छायावादी कवियों ने इस जडता को तोड़ा और इस प्रकार काव्य भाषा के रूप में खड्गबोली हिन्दी का पहली बार परिष्कार किया। अगर द्विवेदी युग और छायावाद युग के कृतित्व को आमने-सामने रखकर देखा

जाय तो यह बात साफ-साफ दिखाई देती है — साथ ही यह तथ्य भी पता चलता है कि हिन्दी कविता के समूचे इतिहास में इस तरह के कोई भी अन्य युग नहीं है जिनमें समान आधार भाषा के बावजूद, भाषा की सर्जनात्मकता का इतना बड़ा अंतर हो। काव्यभाषा के इस क्रमिक विकास को निम्नलिखित उद्धरणों में देखा जा सकता है। पहला उद्धरण मैथिलीशरण गुप्त की कृति 'भारत भारती (1912) से है, और दूसरा तथा तीसरा गीत, प्रसाद के नारको क्रमशः स्कंद गुप्त (1918) तथा चन्द्रगुप्त (1931) से लिए गए हैं —

(अ) शैशव दशा में देश प्रायः जिस समय सब व्याप्त थे निशेष विषयो में तभी हम प्रौढता को प्राप्त थे ससार को पहले हमी के ज्ञान भिक्षा दान दी आधार की, व्यापार की, व्यवहार की विज्ञान थी।

(ब) हिमालय के आँगन में उसे प्रथम किरणों का दे उपहार उषा ने हस अभिनन्दन किया और पहनाया हीरक हार जगे हम लगे जगाने विश्व, लोक में फैला फिर आलोक व्योम तम पुज हुआ तब नाश, अखिल ससृति हो उठी अशोक।

(स) अरुण यह मधुमय देश हमारा जहाँ पहुँच अनजान क्षितिज को मिलता एक सहारा हेम कुम्भ ले ऊषा सवेरे, भरती हलकाती सुख मेरे मंदिर अधते रहते जग जगकर रजनी भर तारा।'

इन तीनों ही उद्धरणों का तथ्य समान है और वह यह कि हमारा देश, विश्व की सस्कृति का आदि गुरु है। मैथिलीशरण गुप्त में इस बात की अभिव्यक्ति सपाट, कथनात्मक और यह स्तरीय है स्कंदगुप्त के गीत

जो कि छायावाद की आरम्भिक रचना है— प्रसाद की 'छायावाद वक्रता' और नये विकसित होते बिम्ब विधान को देखा जा सकता है। तीसरी गीत एक पूर्णतः विकसित काव्य—भाषा का उदाहरण है देश 'मधुमय' है। मधु का बिम्ब अपने सांस्कृतिक आनुवंशिक और जीवन की सारी मिठास के साथ प्रतीक बन जाता है और देश को व्यवहारचित करने लगता है। इस तरु तरुजाई, स्वास्थ्य, सौंदर्य और अनुराग की भावनाएँ 'अरुज' में संपुजित हो जाती हैं। यह अरुज—मधुमय देश, अज्ञान के शून्य से ग्रस्त दूसरे देशों—अनजान क्षितिज को आश्रय देता है। मैथिलीशरण गुप्त की बात यहाँ तक आते—आते काव्यात्मकता के कितने स्तर पार करती है। वास्तव में छायावादी कवियों ने अपने पूर्ववर्तियों की तथ्यात्मक कृतियों के आधार पर इस सूत्र को पा लिया था कि रचना में अनुभव के सत्य को बहुत थोड़ी दूर तक कहा जा सकता है। उसके आगे तो उसे संप्रेषित ही करना होगा।

'कहने' के बजाय संप्रेषित करने की आवश्यकता को अनुभव करने के पीछे, वस्तु—जगत के साथ कवि के एन्ड्रिय बोध का बदला हुआ रिश्ता — यथार्थ को अपनी नई संवेदना के रंगों की पुनर्सृजित करने की एक नूतन रागात्मक दृष्टि क्रियाशील थी। इस संप्रेषण को संभव बनाने के लिए काव्य—भाषा की जो परिकल्पना छायावादी कवि के दिमाग में थी, उसे पत द्वारा लिखित 'पल्लव' की प्रख्यात भूमिका में देखा जा सकता है कविता के लिए चित्र भाषा की आवश्यकता पड़ती है। उसके शब्द सस्वर दोनों चाहिए, जो बोलते हों, सेब की तरह जिनके रस की अधुर लालिमा भीतर न समा सकने के कारण बाहर झलक पड़े, जो अपने भाव को अपनी ही ध्वनि में आखों के सामने चित्रित कर सकें, जो झंकार में चित्र, चित्र में झंकार हो —

भाव और भाषा का सामजस्य — उनका स्वरेक्य ही चित्रराग है। जैसे भाव ही भाषा में घनीभूत हो गए हो। — जहाँ भाव और भाषा में मैत्री अथवा ऐक्य नहीं रहता वहाँ स्वरों के पास में केवल शब्दों के कटु समुदाय ही वानरो की तरह इधर—उधर कूदते—फुदकते अथवा सामध्वनि करते सुनाई देते हैं। ब्रजभाषा के अलकृत काल की अधिकांश कविता इसका उदाहरण है। बोलते, दिखाइ देते, अर्थ से कसमसाते—बजते शब्दों वाली, अलंकारों के कोलाहल से बचती यह चित्र—भाषा, वस्तुतः प्रतीकों से युक्त आधुनिक काकभाषा ही है। भाव और भाषा के बीच अद्वैत स्थापित करने की आकांक्षा इस काव्य—भाषा को अर्जित करने की आकांक्षा है।

छायावाद के व्यक्तित्व के अनुरूप ही उसकी काव्य—भाषा की रचना में सर्जनात्मक रोमांटिक कल्पना का बहुत बड़ा हाथ है। इसके माध्यम से छायावादी कवि ने न केवल एक विशाल शब्द भण्डार की रचना की, बल्कि नये सन्दर्भों से जोड़कर या पुराने अनुपगो को बदलते हुए अनेक रूप शब्दों को भी पुर्नजीवित किया। यह बात इस सदर्भ में और भी महत्वपूर्ण है कि इस समूची प्रक्रिया के समानान्तर कविता अधिकाधिक शब्द सयम की ओर झुकती गई है। यह विरोधाभास की स्थिति नहीं है बल्कि एक काव्य—भाषा के निर्माण की प्रक्रिया है। शब्द—सयम की अनिवार्य परिणीत के रूप में शब्द और उनका सौंदर्य गौण होने लगा तथा इसके बजाय अर्थ का विस्तार करने वाले काकभाषा के बुनियादी उपकरणों विम्बों तथा प्रतीकों की महत्ता बढ़ती चली गई। पुराने रूढ़ शब्दों के पुनरुज्जीवन तथा नये शब्दों की रचना के दोहरे नाम के स्वाभाविक परिणामस्वरूप छायावाद के प्रतीक विधान का गठन हुआ। असंख्य नये प्रतीकों का सृजन हुआ तथा पारंपरिक

प्रतीको के अर्थ में नए स्तर तराशने का सर्जनात्मक काम भी व्यापक पैमाने पर हुआ। एक नये जीवित साहित्य आंदोलन के लिए ऐसा करना अपरिहार्य भी था क्योंकि जैसा अज्ञेय ने भी बताया है — कोई भी स्वरूप काव्य साहित्य प्रतीको की, नये प्रतीको की सृष्टि करता है और जब वैसा करना बन्द कर देता है, तब जड़ हो जाता है — या जब जड़ हो जाता है तब वैसा करना बन्द करके पुराने प्रतीको पर ही निर्भर करने लगता है।

छायावादी काव्यभाषा की एक सर्वाधिक महत्वपूर्ण विशिष्टता उसके साम्य विधान में है और उसकी बिम्बात्मकता तथा प्रतीकात्मकता का विशेषकर निजी प्रतीको का सबसे ठोस आधार भी वही है। साम्य ग्रहण का तत्त्व कवि कर्म का केन्द्रीय तत्त्व है। हर युग और हर भाषा की कविता में यह तत्त्व नये ढंग से विद्यमान रहता है और उस कविता को नयापन प्रदान करता है। साम्य के इस तत्त्व को छायावाद ने नितात नए सूक्ष्मता के धरातल पर ग्रहण किया है। जब रमेश चन्द्र शाह प्रसाद की कविता 'झरना' की नई बात और नए अंदाज की बात करते हैं तो वस्तुतः साम्य ग्रहण की प्रक्रिया में आने वाले इस मूलभूत फर्क को ही रेखांकित कर रहे होते हैं। झरना कविता पढ़ते हुए हमारा ध्यान उसके बन्द की बुनावट की ओर आकर्षित होता है तो क्यों होता है ? इसीलिए न कि वह नया है और सोचने- महसूस करने के नए ढंग और तेवर की मांग में से ढलकर आया है। स्मरण हो रहा है शैल का कटना। कालातीत काल की धरना—। बात नई है क्योंकि — और इसलिए कि अंदाज नया है हमें लगता है कि बात इसी तरह, इसी वाक्य विकास में और शब्दों की चाल से कही जा सकती थी। यह भी हमारी समझ में आने लगता है कि मैथिलीशरण गुप्त की

कविता से यह कविता किस प्रकार अपनी भिन्नता स्थापित करती है क्योंकि लय और वाक्य विन्यास की वह मौलिकता नहीं आ पाती है और अप्रत्याशित की उत्तेजना भी न रहने से पद्य एकरस और इकहरा हो जाता है। कविता में अनुभवों की ऐसी अनभूतपूर्व अभिव्यक्तियाँ नयापन और विशिष्टता आती हैं, जब पत लिखते हैं —

“तुम्हारी आखों का आकाश
साल आखों का नीलाकाश
खो गया मेरा खग अनजान
मृगाक्षि मेरा खग अनजान।

तो आखों के नीले प्रसार को नीले आकाश की तरह रूमाचित करते ही ‘खग’ हृदय का प्रतीकार्थ ग्रहण कर लेता है।

अनेक बातों तो ग्रहण की प्रक्रिया अत्यन्त परिचित धरातल पर हुई है किन्तु उसका रूप इतना अभूतपूर्व है और साम्य का आधार इतना आंतरिक है कि काव्यास्वाद का नितांत नया अनुभव उत्पन्न होता है।

“कुहरा जैसे धन आतय में
यह ससृति मूल में लय होगी।”

धूप में कोहरे का धुल जाना एक परिचित दृश्य है लेकिन उसके साथ ससृति के उसी कोहरे की तरह कवियों में लीन हो जाने की बात में जो सूक्ष्म सौंदर्य निहित है वह बहुआयामी है। विशेष बात यह है कि कुहरे और ससृति के बीच केवल उनकी विलयनशीलता ही इस साम्य का आधार है।

छायावादी काव्य-भाषा की चित्र-भाषा कहने का आशय ही यही है कि उनमें निहित साम्य-ग्रहण की प्रक्रिया अलकारों के बजाय सवेदनात्मक बिम्बों को प्रमुखता देते हैं। साम्य पर आधारित ये सवेदनात्मक बिम्ब ही प्रतीक योजना के रूप में आते हैं। इस सदर्भ में प्रसाद की यह मान्यता दृष्टक है सौंदर्य बोध बिना रूप के हो ही नहीं सकता। सौंदर्य की अनुभूति के साथ ही साथ, हम अपने सवेदन को आकार देने के लिए उसका प्रतीक बनाने को बाध्य हैं। आंतरिक प्रभाव साम्य ग्रहण करने की प्रवृत्ति के साथ, प्रस्तुत और अप्रस्तुत के बीच का अलगाव घट गया और सर्जक की सवेदना ने उन्हें साकार दिया। अप्रस्तुत चित्र इतने स्वाभाविक हो गए कि प्रस्तुत को अलग से जानने की कोई आवश्यकता ही नहीं रही। सृजनात्मकता के इस ऐतिहासिक विकास पर प्रकाश डालते हुए आचार्य रामचन्द्र शुक्ल कहते हैं “ छायावाद बड़ी सहृदयता के साथ प्रभाव साम्य पर ही विशेष लक्ष्य रखकर चला है, कहीं-कहीं तो बाहरी सादृश्य अथवा साधर्म्य अतयन्त अल्प या न रहने पर भी आभ्यन्तार प्रभाव साम्य को लेकर ही अप्रस्तुतों का सन्निवेश कर दिया जाता है। ऐसे अप्रस्तुत अधिकतर उपलक्ष्य के रूप में या प्रतीकवत् होते हैं। जैसे-सुख-आनन्द, प्रफुल्लता, यौवनकाल इत्यादि के स्थान पर उनके द्योतक ऊषा प्रभात मधुकाल प्रिया के स्थान पर मुकुल, प्रेमी के स्थान पर मधुप श्वेत या शुभ के स्थान पर कुन्द, रजत, माधुर्य के स्थान पर मधु दीप्तिमान या कान्तिमान के स्थान पर स्वर्ग विषाद या अवसाद के स्थान पर अधकार, अधेरी रात सध्या की छाया, पतझड़, मानसिक आकुलताया क्षोभ के स्थान पर झांझा, तूफान भावतरंग के लिए झंकार, भाव प्रवाह के लिए सगीत या मूरली का स्वर

इत्यादि। मुख्यतः प्रकृति के क्षेत्र में संचरण करती प्रभाव साम्य की यह भावना, छायावाद के विपुल प्राकृतिक प्रतीक कोश का नियोजन करती है और इस सूत्र को जन्म देती है कि प्रमाद साम्य ही आगे चलकर प्रतीक योजना करा है।

इस सदी में छायावाद की प्रकृति की ओर उन्मुखता की भावना और उसके प्राकृतिक प्रतीको पर भी संक्षेप में दृष्टिपात कर लेना उचित होगा। ये कवि प्रकृति को स्वतंत्र चित्रण मात्र नहीं करते। इसके विपरीत के प्रकृति से जीवन के साम्य को स्थापित करते उस पर आत्म प्रक्षेपण करते हुए उसका काकात्मक उपयोग करते हैं। एक ओर तो प्रकृति का रंग गंध ध्वनिमय विस्तृत लोक उनकी स्वच्छंद कल्पना को अनुभव की सीमित दायरे से निकालकर एक फैलाव प्रदान करता है। दूसरी ओर प्रकृति उनके हृदयगत गहन भावों को उदीप्त करती तथा आरोपण के माध्यम से उनकी अभिव्यक्ति में सहायता भी करती है। जो अव्यक्त रहा अंतर में। मुक्त अतीत रहा ध्वनि स्वर में। उसे प्रतीको में विम्बित रहे दो— रहने दो की प्रतिज्ञा से निबद्ध छायावादी के लिए प्रकृति का महत्व उन प्राकृतिक बिम्बों और प्रतीकों के कारण है जिनके द्वारा वह अपनी धधली-अस्पष्ट अनुभूतियों को संकेतिक करता है, बोदलेयर की कविता के बारे में सी.एम. बाआरा ने कहा है

बादलेकर के लिए दृश्यमान सवेदनयुक्त जगत ऐसे प्रतीकों से भरपूर था जो मनुष्य के हृदय को आनन्द तथा विषाद से भरते हैं और गंधे, रंगों और ध्वनियों के माध्यम से आत्मा के स्फुरण को संप्रेषित करते हैं। यह कुछ रहस्यवादी अवधारणा है और इसकी समुचित प्रतिफलन छायावाद की

रहस्यपरक कविताओं में विशेषकर देखा जा सकता है— जैसे निराला की 'तुम और मैं' में शीर्षक कविता में ही समूची प्रकृति प्रतीकबद्ध अनुभूत तथा अभिव्यक्त होती है।

“तुम तुम हिमालय श्रृंग
और मैं चंचल सरिता
तुम गंध कुसुम कोमल पराग
मैं मृदुगति मलय समीर,
तुम आशा के मधुमास
और मैं भिक कल भूजन तान।”

लेकिन रहस्यपरकता के अलावा अन्य भावों को व्यक्त करने का काम भी प्राकृतिक प्रतीक छायावाद में बड़े पैमाने पर करते हैं। 'आसू' की प्रख्यात पक्ति “झझा झकोर गर्जन था बिजली थी नीरद माला” के समूचे प्राकृतिक उपकरण मनोदशाओं के व्यक्त हैं और प्रभाव साम्य के माध्यम से 'प्रतीकवत्' प्रयुक्त हुए हैं। यही प्रतीकरण निराला की कविता में 'अकेला' में भी है

मैं अकेला
देखता हूँ आ रही
मेरे दिवस की साध्य बेला।”

यौवन और जीवन के बीत चुकने की अनुभूति को दिवस के बीत चुकने और आती हुई संध्या के अद्भुत गतिशील बिम्ब से जोड़कर कवि अकेलेपन और उदासी के गहरे रंगों से मंडित कर देता है। वास्तव में इस प्रकार के प्राकृतिक प्रतीकों की अनगिनत संख्या छायावादी काव्य में प्राप्त

होती है। जिनमे छायावाद की अभिव्यक्ति ने जिना अर्जित की है। प्रसाद के 'लहर' सागर जलनिधि निराला का 'बादल' पत के प्रति 'स्वर्ण' और महादेवी वर्मा की 'दीपशिखा' आदि प्राकृतिक प्रतीक तो छायावादी काव्य में भी अपनी अलग पहचान बनाने में सफल हुए हैं।

छायावाद में पुराने शब्दों में नये अर्थ भरने की भली भाँति की गई है। एक गहनतर स्तर पर परंपरागत प्रतीकों के साथ भी यह घटित हुआ है जिन्हें इन कवियों ने अपनी अपमरित भावभूमि को व्यक्त करने के लिए प्रयोग किया है। वैसे भी छायावादी रचनात्मक कल्पना का स्मृतिके साथ घनिष्ठ संबंध है। स्मृति अतीत की ओर उन्मुख होती है और उसका कवि मन में सचित प्रतीक कोश कल्पना को उकसाने का कार्य करता है। सामान्यतः यह प्रक्रिया कवि को अपने तात्कालिक वैयक्तिक अतीत की ओर ले जाती है लेकिन कवित्व के विकास के साथ-साथ यह संभव होता है कि ऐतिहासिक परिज्ञान से युक्त होकर कवि वैयक्तिक अतीत का अतिक्रमण कर सांस्कृतिक अतीत समूची जातीय परंपरा से जुड़े टी एस इलियट ने तो इसे लगभग कवि कर्म के सार्थक विकास की शर्त दी माना है क्योंकि इस प्रक्रिया के माध्यम से ही कवि परंपरा और अपनी निजी युगीन चेतना को एक साथ सूत्रबद्ध कर सकता है। कोई भी साहित्य अपने सांस्कृतिक ऐतिहासिक अतीत से रागात्मक सामंजस्य स्थापित करके दी समर्थ व प्रामाणिक होता है। जातीय स्मृति के गहन मौन में दबे हुए प्रतीकों का पुनरुत्थान इस रूप में रचनात्मक सामर्थ्य की पहचान है। इस सत्य से इकार नहीं किया जा सकता कि छायावादी आन्दोलन ने जहाँ एक ओर कवि की निजी वैयक्तिक स्मृति को उत्तेजित किया वहाँ दूसरी ओर उसमें

इस वैयक्तिक स्मृति की नवजात सक्रियता के साथ-साथ जातीय स्मृति का भी सहज उद्रेक हो सका था और उस युग की कविता को नए रूपाकार दे सका था। उसके पहले भी कविताएं जातीय स्मृति सक्रिय थीं लेकिन उसका स्वर उद्बोधनात्मक का इसलिए सवेदन के गहरे स्तर पार करने की कलात्मक क्षमता उसमें नहीं आ सकी थी। छायावादी कवि, और उसमें भी विशेषकर प्रसाद और निराला ने सघन सांस्कृतिक बोध के चलने जातीय स्मृति को रचनात्मक उद्रेक से एकाकार किया तथा अपने समय और अस्तित्व की गुरिथियों को परिभाषित करने में उसे अपनी सवेदना के केन्द्र में रखा। इसी कारण उनके सांस्कृतिक प्रतीकों में प्रामाणिकता और रचनात्मक गहनात आ सकी है। 'कामायनी' और 'राम की शक्तिपूजा' जैसी मूलतः मिथकीय आधार वाली रचनाओं के अलावा स्फुट कविताओं में भी परंपरा और जातीय संस्कृति से इन कवियों के गहरे रिश्ते को देखा जा सकता है। 'ले चला मुझे भुलावा देकर मेरे नाविक धीरे-धीरे' प्रसाद के पलायनवाद को सिद्ध करने के काम में आने वाले इस प्रख्यात गीत के सदर्भ में रमेश चन्द्र शाह ने यह महत्वपूर्ण और चौकाने वाली बात कही है कि प्रसाद का यह 'नाविक' 'स्वयं काल और इतिहास बोध का प्रतीक है। यहाँ 'अमर जागरण ऊषा नयन' से निखरती हो ज्योति धनी रे वहाँ ले जानेवाला यह नाविक महज प्रसाद के कवि का व्यक्तिगत अतीत ही नहीं है, वह एक प्रकार से समूची जाति का अतीत है, संस्कृति है, सामूहिक अवचेतन भी आप चाहे तो उसे कह सकते हैं। वही हमारे क्षणिक अस्तित्व को सनातनकाल में से उत्तीर्ण करता है।

छायावादी कविता में ऐसे अनेक प्रतीक मिल जायेंगे शब्द के रूप में ऐतिहासिक सांस्कृतिक परंपरा में जिनके अनुषंग बहुत गहरे हैं लेकिन जिनके भीतर छिपी प्रतीकात्मकता और अर्थ छायाओं की पहली बार इसी कविता में पकड़कर आया है। जल प्लावन के बाद अकेले बचे हुए मनु के लिए बौद्ध धर्म से जुड़े 'स्तूप' का प्रतीक इसी तरह का है। सौंदर्य मूलक विम्बात्मकता से संयुक्त होकर यह प्रतीक अपनी ऐतिहासिकताएँ तक को संक्रमित कर जाता है और कालातीतता की एक सम्मोहक धुंध को रचता हुआ अर्थ का विस्तार करता है

“एक विस्मृति का स्तूप अचेत
ज्योति का धुंधला सा प्रतिबिम्ब
और जड़ता की जीवन राशि
सफलता का सकलित बिम्ब।”

ध्यान देने की बात यह है कि आदिम मनु के लिए स्तूप का यह प्रतीक ऐतिहासिक कालक्रम की दृष्टि से गलत है लेकिन कविता की संरचना में वह इस तरह कसा हुआ है कि कालक्रम की बात अप्रासंगिक हो जाती है। उस पर ध्यान ही नहीं जाता— जब कि उसके अर्थ ग्रहण की प्रक्रिया ऐतिहासिक अनुषंगों के बोध से ही शुरू होती है।

अनेक परंपरागत प्रतीकों के अर्थ, छायावादी सर्जना के संस्पर्श से उदीप्त हो गए हैं या बदल गए हैं। ‘अधिकार’ जड़ता का, अज्ञान और विवेकहीनता का पारंपरिक प्रतीक है लेकिन हे अभी निशा उगलता गगन घन अधिकार ‘ के रूप में संयोजित होकर वह कातरता भरी निराशा का प्रतीक बन जाता है। “दीपक” ज्ञान के प्रकाश और साधना का प्रतीक है

लेकिन महादेवी 'दीपशिखा' में उसे इन सबके साथ समूचे अस्तित्व का ही प्रतीक बना देती है

“चिता क्या है निर्भय बुझ जाये दीपक मेरा

हो जायेगा तेरी ही करुणा का राज्य अधेरा”

शुचिता व सौंदर्य के सांस्कृतिक प्रतीक 'कमल' का तो निराला में अर्थ ही बदल दिया है। उनके लिए वह विकासशील सार्वभौम निष्कलुष मनुष्यता का प्रतीक है

‘मानव मानव से नहीं भिन्न

निश्चय हो श्वेत कृष्ण अथवा

वह नहीं विलभ

भेदकर पक

निकलता कमल जो मानव का

वह निष्कलक

हो कोई सर”

पारपरिक प्रतीको का प्रयोग, निजी प्रतीको की अपेक्षा छायावादी कविता में काफी कम हुआ है क्योंकि वे क्लासिक कविता की विशेषता होती है। स्वच्छन्द कल्पना के युग में कविता अधिकांशतः निजी प्रतीको की योजना करती है। पारपरिक उपमान जरूर साम्य के आधार पर छायावाद में प्रतीकवत् प्रयुक्त हुए हैं। पारपरिक उपमान जरूर साम्य के आधार पर छायावाद में प्रतीकवत् प्रयुक्त हुए हैं। इतना अवश्य है कि इस प्रकार के प्रतीक जहाँ आर्थ है वहाँ कवि ने उन्हें अपनी आंतरिकता से रगने की चेष्टा की है और उनका काव्यात्मक उत्कर्ष किया है। यह तथ्य कि संवेदना और

अनुभूति ही प्रतीक का आधार हो सकती है। छायावादी कवि के लिए बहुत महत्वपूर्ण था। इसी को प्रतिपादित करते हुए पत ने कहा है 'यह भी हो सकता है कि कवि अपने अनेक प्रतीको को किसी दार्शनिक एवं साम्प्रदायिक विचारधारा से ग्रहण करे या उस विचार को अभिव्यक्त करने के लिए स्वयं प्रतीको का निर्माण करे — परन्तु यहाँ भी दर्शन की अपेक्षा सवेदना का ही अधिक आग्रह होगा, तभी वह काव्य हो सकता है।

प्रतीको के प्रयोग की सामान्य दिशा देखते हुए छायावादी कवित्तों की दो कोटियाँ कही जा सकती हैं। पहली वे हैं जिनका कृतित्व सहजानुभूति केन्द्रित है — प्रसाद और महादेवी। जहाँ सहजानुभूति प्रधान होती है, वहाँ शुद्ध और निजी प्रतीको की प्रयोग बहुलता रहती है। प्रसाद के इस कथन कि 'लज्जा का हल्का अचल नीली किरणों से बुना हुआ और सौरभ सना है' से भीतर ही भीतर जो अर्थ छायाएँ खुलती हैं उनके आलोक में इस कथन का तात्पर्य समझा जा सकता है, सूक्ष्म सहजानुभूति अभिव्यक्ति के प्रचलित साधों में स्वयं को मूर्त नहीं कर पाती। फलतः अपने मूर्तिकरण की प्रक्रिया में वह प्रायः प्रतीको का सृजन करती है।

दूसरी कोटि सवेदन केन्द्रित कवियों की है। सवेदना का उद्दीपन अपने से भिन्न वस्तु जगत अथवा प्रकृति के सन्निकर्ष से होता है। यही कारण है कि सवेदन केन्द्रित कवियों—जिनकी कल्पना आत्मोत्तर वस्तुगत प्रकृति पर निर्भर रहती है — में प्रकृति की ओर पर्याप्त रुचि रहता है। निराला और पत इस दृष्टि से एक दूसरे के समीप दिखाई देते हैं। निराला के प्रतीकोपन, अप्रस्तुतों तथा बिम्बों में जिस तरह वस्तु सानिध्य की तीव्रता

दिखाई देते हैं— 'कुकुरमुत्ता उसका एक घोर है— उसी तरह पत के अधिकांश प्रतीक भी अवचेतन द्वारा वस्तुगत से लिए गए हैं।

प्रस्तुत विवेचन का उद्देश्य किसी भी प्रकार से छायावादी कवियों या उनकी कविता में प्राप्त प्रतीकों का कोई निश्चित श्रेणी करना नहीं है। ऐसे किसी भी विभाजन की पूर्णता स्वयं में सदिग्ध भी है क्योंकि कविता के प्रतीकों का सही अध्ययन उसके आंतरिक सदर्भों और प्रतीकों की बनावट के आधार पर ही हो सकता है— आरोपित वर्गीकरण के आधार पर नहीं। यहाँ हमने केवल इन कवियों की विशिष्ट प्रवृत्तियों का संकेत मात्र दिया है।

छायावाद की साम्य ग्रहण बदली हुई प्रक्रिया के उन अप्रस्तुतों का हम विवेचन कर रहे हैं, जो छायावादी काव्य में प्रतीकों के रूप में विकसित हुए और उनके अर्थ संप्रेषण के सबसे महत्वपूर्ण वाहक बने। अप्रस्तुतों के प्रतीकत्व का इस रूप में विवेचन, कई कवियों ने किया है। इसी काव्य में पहली बार खड़ीबोली हिन्दी की कविता में अप्रस्तुतों का प्रतीक के रूप में इतना व्यापक प्रयोग हुआ। काव्य-भाषा के परिष्कार की इस प्रक्रिया के साथ ही हिन्दी कविता और पारंपरिक काव्यशास्त्र के संबंध बदले दिखाई देते हैं। बाद की हिन्दी कविता में तो यह संबंध इतने बदले हैं और समीक्षा के नये औजारों की मांग इतनी तेज आवाज में उठी है कि कविता को काव्य-शास्त्रीय दृष्टि से देखना संभव यदि हो तो, तब भी उसका कोई औचित्य नहीं है।

सूक्ष्म संवेदनात्मक आधार और विम्ब-विधान की प्रमुखता होने के कारण छायावादी कविता में रूप विकास का ऐन्द्रिय पत्र बहुत प्रबल हो

गया तथा अपमेय और उपमान के बीच की दूरी धट गई। उपमान के महत्व तथा सूक्ष्म अर्थ व्यजना की सामर्थ्य में वृद्धि का परिणाम यह हुआ कि कवि कर्म के लिए परंपरागत अलंकार विधान की प्रासंगिकता कम हो गयी। साम्य के सूक्ष्म ऐन्द्रिक आधार अप्रस्तुत से ही प्रतीक का काम लिया जाने लगा। छायावादी कविता के सन्दर्भ में, उपमान और प्रतीक का अन्तर स्पष्ट करते हुए तथा इन प्रतीकवत् प्रयुक्त होने वाले— प्रतीकोपन उपमानों को महत्व स्वीकार करते हुए बहुत पहले जो आचार्य शुक्ल ने कहा था ' प्रतीक का आधार सादृश्य या साधर्म्य नहीं बल्कि भावना जागृत करने की विहित शक्ति है, पर अलंकार में उपमान का आधार सादृश्य या साधर्म्य ही माना जाता है। अतः उपमान प्रतीक नहीं होने पर जो प्रतीक होते, के काव्य को बहुत अच्छी सिद्धि करते हैं।

चूँकि छायावादी कविता के इन कथित 'प्रतीकोपम' उपमानों के पीछे अधिकांशतः आंतरिक प्रमाद साम्य की प्रक्रिया रहती है, इसलिए उन्हें उपमेय और उपमान के पारंपरिक संबंध को दृष्टि से नहीं देखा जा सकता। डॉ. राममूर्ति त्रिपाठी इसीलिए प्रतीक को एक विशेष प्रकार का 'उपमान' न कहकर 'अप्रस्तुत' कहते हैं शुक्ल जी ने प्रतीक को एक विशेष प्रकार का उपमान ही बताया है पर ऐसा मानने में कहीं-कहीं अड़चन होती है। उदाहरणार्थ 'उषा' को आनन्द का प्रतीक माना गया है। यहाँ उषा आनन्द का उपमान नहीं है क्योंकि इसमें साम्य की अपेक्षा होती है जो उषा में नहीं है। वस्तुतः यहाँ 'उषा' और 'आनन्द' का 'कार्यकाव्य' भाव संबंध है, उपमानोन्नेय भाव संबंध नहीं। अब यदि उपमान को प्रतीक माना जाय तो उषा का प्रतीक नहीं कहना चाहिये, अतः उपमान के पर्याय रूप में

प्रयुक्त होकर भी कही उससे व्यापक अर्थ रखने वाला अप्रस्तुत शब्द ही प्रतीक का परिचय ठीक दे सकेगा। दृश्य साम्य पर आधारित प्रतीको का प्रयोग छायावादी कविता में अपेक्षया कम ही हुआ है क्योंकि वे सर्वथा स्थूलाप्रित होते हैं। जहाँ कही भी वे अप्रस्तुत सादृश्य की स्थूलता को परिकर किसी सदर्थ सापेक्ष व्यापक अर्थ को वचित कर सकें केवल वही पर वे प्रतीक हैं

“तरल मोती से नयन भरे

तारे मरकत नील तरी से

सूर्ख पुलिनो सी वरुणी से फेकिल फूल झरे

पारद से अवबोध मोती”

महादेवी के गीत में, प्रियमुख के लिए ‘शशि’ और आसुओ के लिए ‘तरल’ मोती, ‘फेनिल फूल’ और पारद से ‘अनबोध मोती’ का प्रयोग सादृश्य के आधार पर हुआ है किन्तु वे केवल दृश्य साम्य की ही व्यजना नहीं करते बल्कि उससे ऊपर उठकर कवि को मोहक और आत्मीय वेदना का सप्रेषण करते हैं। ‘प्रसाद’ के ‘आसू’ में भी इस प्रकार के प्रतीक बहुत मिलते हैं।

धर्म—साम्य पर निर्भर प्रतीक, छायावाद में प्रचुर मात्रा में उपलब्ध होते हैं। महादेवी का ऐकान्तिक आवेगोवाला प्रेम, निराशा और वेदना का काव्य, वस्तुतः ऐसे ही प्रतीको द्वारा संयोजित हुआ है जिनका आकार प्रेम और वेदना नहीं दो अनुभूतियों का साम्य है। दीप, शलम, मोती, शूल, अधिकार आदि उनके निरंतर दुहराये जाने वाले प्रतीक ऐसे ही धर्म—साम्य पर आधृत हैं। इन प्रतीको की बिम्ब—विधायिनी क्षमता बहुत प्रबल है किन्तु भावना के

सामर्थ्य को सूक्ष्म स्तर पर व्यजित करने की सक्षमता उन्हें प्रतीक बना देती है। महादेवी के व्यक्तित्व में ये प्रतीक वहा अनुभूति के अनुरूप कोमल और तरल हैं, वहीं निराला ने इनका प्रयोग अपनी उदास चेतना के कारण विराट प्रतीको के रूपों में किया है। 'राम की शक्ति पूजा' के हतोत्साहित निराश उद्वेलित और सशय से जुड़े राम की मनोदशा की अभिव्यक्ति ऐसे ही विराट प्रतीको के माध्यम से हुई है वहा 'अमानिशा' हे सघन अधेरा उगलता हुआ सर्वव्यापी गगन है, निरंतर नघाड़े लाता हुआ उद्विग्न अनुभूति है। इसी प्रकार जहा राम की हताशा से विक्षुब्ध हनुमान का चित्रण किया गया है, वहा भी इस प्रकार के ध्वसमूलक प्रतीको का भव्य संयोजन है। प्रसाद ने 'कामायनी' और पत ने परिवर्तन में भी इस प्रकार के धर्म-साम्य आश्रित विराट प्रतीको की सृष्टि की है।

हम देखते हैं कि दृश्य है कि दृश्य और धर्म साम्य पर आधृत प्रतीक किस प्रकार उपमानत्व से ऊपर उठकर प्रतीकार्थ व्यजन की शक्ति प्रदान कर लेते हैं। किन्तु इस दशा में भी यह स्पष्ट हो जाता है कि विशुद्ध दृश्य या धर्म के स्थूल साम्य पर आश्रित प्रतीको के आधार से पर्याप्त भिन्न होता है, चाहे उनकी अर्थव्यजना कितनी ही सक्षम क्यों न हो। प्रभाव साम्य को उभारने वाले इन प्रतीको में लावा व्यापार अपेक्षाकृत सर्वाधिक सक्रिय रहता है अतः कुछ विद्वानों ने इन्हें लक्षण-मूलक प्रतीक भी कहा है। लेकिन डॉ. राममूर्ति त्रिपाठी की मान्यता है कि इन्हें लाक्षणिक प्रतीक न कहकर 'धर्मो प्रतीक' या कुछ इसी तरह का कहना चाहिये। छायावाद के ऐसे प्रतीको का काव्य शास्त्रीयों विश्लेषण करते हुए वे कहते हैं कि इन लाक्षणिक प्रतीको में लक्षणा का कार्य बड़ा ही चक्करदार है। उदाहरण के लिए हम विचारों में

बच्चों की सास को ले सकते हैं। 'यह शब्द अंग्रेजी के 'इनोसेट ब्रीथ' का हिन्दी रूप है। बच्चों की सास को भोलापन का प्रतीक बताया गया है। भारतीय प्रयोजन वही लक्षण की दृष्टि यदि इस प्रयोग की चीर-फाड़ की जाये तो वह यो होगी— इस प्रयोग में विचारों में बच्चों की सास कहकर विचारों को आधार एवं बच्चों की सास को आधेय बताया गया है। जो अभिधेमार्थ की दृष्टि से बिल्कुल असंगत है। एत मुख्यार्थ वैध अंतर वांछित अर्थ की प्रतीति के लिए लक्षणा की ही उपासना करनी होगी। लक्ष्यार्थ ऐसा होना चाहिए जिसका मुख्यार्थ से संबध है और जिसमें यथाच्युत (आधाराधेय भाव) संबध बन जाये। इस दृष्टि से यह लक्ष्यार्थ हुआ—भोलापन—सरलता—निष्कपटता। यह निष्कपटता मूल वाच्यार्थ से आधाराधेय भाव रूप से सम्बद्ध भी है और विचार के साथ उसका यथाच्युत (आधाराधेय भाव) संबध भी बन जाता है अर्थात् विचारों में निष्कपटता ही रह जाती है। इतना होने पर भी 'बच्चों की सास' में से केवल बच्चों लक्षणा हुई और तब स्वरूप हुआ—विचारों में निष्कपटता की सास है। अब निष्कपटता की सास कब संभव है? अतः सास पड़ अब भी लक्षण की आवश्यकता रखता है। वस्तुतः 'सास' पद की लक्षण 'सत्ता' रूप अर्थ में है क्योंकि 'सास' एवं व्यक्ति की सत्ता में द्योत्तोतक भाव संबध है। इस प्रक्रिया से विचारों में बच्चों की सास—इस वाक्य का लक्ष्यार्थ हुआ, विचारों में निष्कपटता की सत्ता है। सूक्ष्मता प्रेमी छायावादी कवि ने अपने काव्य में ऐसे प्रतीकों का प्रचुर प्रयोग किया है। इसी विशिष्टता को ध्यान में रखकर कहे हुए रामचन्द्रशुक्ल के उद्धरण को हम पहले दे चुके हैं कि छायावाद बड़ी सहृदयता के साथ प्रभाव साम्य पर ही विशेष लक्ष्य रखकर चला है

जब अपनी काव्य चेतना के लिए महादेवी लिखती है 'मधुर—मधुर मेरे दीपक जल' या पत लिखते हैं 'तुम्हारे धुने में था प्राण', सग में पावन गंगा स्नान तो वे ऐसे ही प्रभाव साम्य मूलक प्रतीको का प्रयोग कर रहे होते हैं। प्रसाद ने भी लिखा है —

“ओ मेरे जीवन की स्मृति, ओ अन्तर के आतुर अनुराग

बैठ गुलाबी विजन उषा में गाते कौन मनोदर राग?”

मोहक कल्पना लोक के लिए गुलाबी विजन उषा का प्रयोग ऐसे ही प्रभाव—साम्य पर आश्रित है। 'आसू' में इस प्रकार के प्रतीको का अतिशय प्रयोग हुआ है।

छायावाद की रहस्य केन्द्रित कविता में झिलमिलाहट की अनुभूति को पकड़ने और सप्रेषित करने के लिए व्यजना नमी प्रतीको का प्रयोग, उनके कवियों ने किया। जाह कोई वस्तु अपने सामान्य उपलक्षण का तिरस्कार करके अथवा उससे आगे बढ़कर अपने से असम्बद्ध प्रतीत होती हुई किसी अन्य वस्तु की ओर संकेत करती है, वहा उसे व्यजना गर्मी प्रतीक समझना चाहिए। ऐसी प्रतीक व्यजना में छायावाद की रहस्य कल्पना का हाथ है। छायावाद की रहस्याद्रमूतिपरक कविताओं में इन व्यजना गर्मी प्रतीको का विश्व प्रयोग हुआ है। इस रहस्य भावना के अतिरिक्त श्रृंगार के सूक्ष्म एवं साकेतिक चित्रण के लिए भी छायावादी कवियों ने ऐसे प्रतीको का प्रयोग किया।

इस प्रकार के प्रतीको की अतिरिक्त छायावादी कवियों ने विशुद्ध प्रतीतिमूलक, वैचारिक अवधरात्मक प्रतीको का भी प्रयोग अपने कृतित्व में किया है, यद्यपि के अपेक्षाकृत बहुत कम है। काव्य चेतना में क्रमशः विकास

के साथ-साथ, जब इन कवियों का चितन भी एक विशिष्ट रूप ग्रहण करने लगा तो उनमें इस प्रकार के इस प्रकार के प्रतीको का प्रयोग करने की प्रक्रिया व प्रवृत्ति भी बढ़ी। कामायनी के पात्रों की प्रतीकात्मकता तथा पत के निरतर 'सूक्ष्म' 'चैतन्य और उर्ध्व' होते हुए काव्य में ऐसे प्रतीको के सघन प्रयोग में इस बात को देखा जा सकता है। आगे, कुछ उदाहरण मात्र देख लेना उपयुक्त होगा। कामायनी में चरित्रों की दुहरे स्तर हैं और वे अलग से प्रतीकात्मक अर्थ की व्यजना भी करते हैं। वही श्रद्धा है—हृदय की अनुकृति वाहय उदार और उडा है जो अपने काव्य में भव्य प्रस्तुतीकरण में भी नारी लावण्य को व्यजित नहीं करती—वरन् जो कि 'विखरे' अलमें जो तर्क जाल— चरणों में थी गति भी ताल' के साथ ही अपने प्रखर 'बुद्धि' स्वरूप की व्यजना कर देती है। मनु, मानव, किलाता कुलि तथा 'लज्जा' 'काय' आदि अशरीरी पात्र भी प्रतीकात्मक अर्थ की व्यजना करने के कारण विशिष्ट हैं 'कामायनी' में प्राप्त होने वाले शैव मत के 'त्रिपुर' जैसे प्रतीक या निराला की राम की शक्ति पूजन में शक्ति साधना से सम्बद्ध चक्र, त्रिकुटी आदि तांत्रिक प्रतीक भी इस रूप में प्रतीतिमूलक अवधारणात्मक प्रतीक ही हैं।

अपने सक्षिप्त प्रगतिवादी दौर में पत ने साम्य की विचारधारा से प्रेरित होकर एक नयी प्रतीक योजना विकसित करने की चेष्टा की और कृषक श्रमजीवी ताज जैसी अनेक कविताओं में उसके माध्यम से एक अपेक्षाकृत स्थूल अवधारणा को सप्रेषित किया। लेकिन धन्य मार्क्स चिर तमाच्छम पृथ्वी के उदय शिखर पर। 'तुम त्रिनेत्र के ज्ञान चक्षु से प्रकअ हुए प्रलयकर' जैसी घोषणाओं के बावजूद यह कवि के वास्तविक मिजाज के

अनुकूल काम न था। यहा कारण है कि इन उद्बोधनात्मक विचारो की धुन के बजाय, पत की इस दौर की कविताओ के प्रतीको मे उनकी छायावादी 'बीजा' का चेहरा ही उभरता है

‘कार्ता अन्धकार तन—मन का
नव प्रकाश के रजत स्वर्ण से
बुनो तरुण पर नव जीवन का।”

पूरी मानव जाति को मजदूर मे प्रतीकीकृत करता कवि उसका आवाहन करता है कि वह अपने अस्तित्व पर छाये विषमता के 'अधकार' को धुन गले और नयी चेतना के 'प्रकाश' के सोना—चादी सूत से समता करे, स्वरूप, नये जीवन का वस्त्र बुने। अवधारणा के नयेपन और प्रतीको मे उसके सप्रेषण के बावजूद प्रतीक छायावादी ही है। उनके अर्थ की जकडन यही बताती है कि कवि की सवेदना मे कोई गुणात्मक परिवर्तन नही हुआ है और उनका अर्थगत नयापन उनमे कवि द्वारा बतात् दूसा गया है।

पत का परवर्ती काव्य ही ऐसे प्रतीको को लेकर चला है जिनका आधार कोई कलात्मक उपकरण नही वरन् विचार है — प्रगतिवादी विचार वाली और रचनाओ की तुलना मे वह 'सूक्ष्म' अवश्य हो गया है। 'अतिया' जहा तक पहुचते—पहुचते कवि अरविन्द के अध्यात्म—दर्शन से पूरी तरह अभिभूत हो चुका है—मे यह प्रवृत्ति विशेष विशेष रूप से दृष्टिगत होती है। यहा प्रतीक भौतिकता का अति भ्रमण कर, मन की 'उर्ध्व' स्थितिका चित्रण करते है

“ यह अतिमा

मन से उठ ऊपर

पख खोल शोभा क्षितिजो पर,
स्वर्ण नील आरोहो को तर
गंध शुभ्र रज सासो मे भर
गीतो के निस्वर झरनो मे
स्वज द्रवित सुर धनु वर्णों मे
अतर शिखरो को नहलाती।”

कृति की भूमिका मे पत स्पष्ट कर चुके है कि ‘अतिमा’ के प्रतीक का प्रयोग उन्होंने अतिक्रांति अथवा महिमा के अर्थ मे किया है। लेकिन उनके प्रगतिवादी काव्य की तरह यहा भी यह दृष्टक है कि इस समूची प्रतीकात्मकता के मूल मे भी छायावाद की रागात्मक रमणीयता और आसक्ति ही विधमान है।

इस प्रकरण की समाप्ति के पूर्व छायावादी काव्य मे अतिम चरण मे विशेषकर निराला की कविताओ मे—अपने पैर पसारते उन प्रतीको का उल्लेख भी उचित होगा। जो अपने भीतर वाह्य जगत की हलचलो को समेटे हुए है। ये प्रतीक चरित्रो के रूप मे कविताओ मे आये है। अपनी यथार्थमूलक चरित्रगत काव्यकता मे वे प्रतीकत्व धारण करते है। ‘तोडती पत्थर’ की मजदूरिन की पीडा ‘कुकुरमुत्ता’ के गद्योत्मक ससार मे व्यापकता होती है जहा नाई, धोबी, तेली, तम्बोली, कुम्हार, फीलवान, ऊटवान, गाडीवान। एक खासा हिन्दू—मुस्लिम समाज का खानदान। एक ही रस्सी से बधा। काटता था जिदगी गिरता—सधा। नये पत्ते की अलग—अलग कविताओ मे बाहरी जीवन के यथार्थ के दबाव से ये चरित्र साफ—साफ दो हिस्सो मे बट गये है। एक हिस्से मे मौका परस्त समाजवादी श्री गिडवानी,

बड़े भारी नेता पंडित जी, कांग्रेसी जमींदार डिप्टी साहब, थानेदार, और जमींदारों के लठैत हैं। दूसरे हिस्से में बबलू अहीर हैं, मभी कुम्हार, कुल्ली तेली, भचुआ चमार हैं, महगू और लकुआ हैं और उनके अपने छिपे हुए लेखक लोग भी हैं जो सही वक्त की प्रतीक्षा कर रहे हैं। तोड़ती पत्थर का पथराया हुआ करुण जीवन, तथा गुरु हथौड़े और अदालिका की बीच का सूक्ष्म विरोध, इन कविताओं के ठोस प्रामाणिक भौगोलिक परिवेश में इन पात्रों के माध्यम से मुखर हुआ है जो स्पष्ट रूपाकारों वाले स्थानीय चरित्र भी हैं और घटुतर सामाजिक यथार्थ के प्रतिनिधि प्रतीक भी। छायावादी कवियों की रचनाओं में इन प्रतीकों की संख्या बहुत कम है, लेकिन एक सौंदर्यपूर्ण अभिजात काव्य श्रृंगार के ससार के दरवाजे पर उनकी इस मदेसक्षीण उपस्थिति में भी अगली कविता के सवेदनात्मक विकास की दिशा को पकड़ा जा सकता है।

महादेवी के काव्य में प्रतीकों का अध्ययन

हिन्दी कविता में महादेवी की रहस्योन्मुख प्रेमानुभूति को मान्यता दी गयी है। उन्हें बार-बार आधुनिक युग की मीरा के विशेषण से अभिहित करके उनकी अनुभूति को मध्यकालीन भक्तों और रहस्यवादी साधक कवियों की अनुभूति और तडप के समान धरातल पर स्थापित करने का प्रयास किया गया है। स्वयं महादेवी ने भी अपने लेखों में खुद को प्राचीन और मध्यकालीन भारत की साहित्यिक एवं दार्शनिक परम्परा से जोड़कर प्रस्तुत किया है। यहाँ इस सम्बन्ध में फिर से किसी विवाद में न पड़ हम उनके इस स्वीकृत रहस्यवादी कवि के प्रतीकों का ही विश्लेषण कर रही हूँ।

जैसा कि पहले भी निर्दिष्ट किया जा चुका है। “रहस्यवाद की भाषा ही प्रतीकों की भाषा होती है।” और इस प्रकार प्रत्येक रहस्य-दृष्टा कवि अन्ततः प्रतीकवादी होने के लिए बाध्य है। महादेवी इस बात का जीवत उदाहरण है। उनके रहस्यपरक गीत, प्रतीकों की भाषा में रचे गये हैं। अपनी और असीम की या थोड़ा स्थूल होकर कहे तो आत्मा और परमात्मा का मूल प्रेम लिप्सा और कवि को अपनी परोक्षानुभूति उनकी कविता में प्रतीकों के ही माध्यम से अभिव्यक्त हुई है। आध्यात्मिकता के धरातल से सृजनात्मकता के धरातल तक की हर यात्रा में प्रतीक सदा उनकी अनुभूति को अधिकाधिक सौन्दर्य परक बनाते हुए गए हैं। — और यही कारण है कि

महादेवी का काव्य मात्र कविता के धरातल से देखने पर भी निर्दोष और शुद्ध प्रसंगवश यहा महादेवी काव्य मे 'आध्यात्मिकता' पर भी एक सक्षिप्त दृष्टि डाली जा सकती है। इस प्रबन्ध के पहले अध्याय मे हमने सृजन प्रक्रिया के सन्दर्भ मे मनोवैज्ञानिको फ्रायड और चुग के विचारो का विवेचन किया है। फ्रायड ने तो समूचे सृजन को ही दमित अचेतन की प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति माना है। कविता के प्रतीक इस सृजन को सौन्दर्यपरक विवृद्धि प्रदान करते है। युग ने मानोशक्ति या लिविडो के एक पद मे आध्यात्मिकता की चर्चा की है। लिविडो के रुग्ण और खण्डित होने पर प्रतीक बिखर जाते है तथा उनकी शक्ति प्रायः नष्ट हो जाती है। महादेवी को देखने का एक कोण यह भी सम्भव है। ऐसा देखने पर उनमे प्रतीकाच्छन्न कामनात्मक अभिव्यक्ति पायी जा सकती है। उदाहरणार्थ "हे नम वीणान्वलियो तुम दनण भर को बुझ जाना मेरे प्रियतम को माता हे तम के पर्दे मे आना—यहा हुई इच्छा की कसमसाहट खोजी जा सकती है। लेकिन महादेवी मे शारीरिकता का इस सीमा तक अभाव है जिस तक पहुच कर यह इच्छा उदात्त होकर अपार्मित हो जाता है। यह भावना लौकिक नही रह पाती प्रतीकीकरण के साथ ही उसका उदात्तीकरण भी हो जाता है।

महादेवी की कविता मे दर्शन की अनुभूति के धरातल पर ग्रहण किया गया है फलतः उनके प्रतीक जहा एक दिशा विशेष के सूचक है वही उनमे भाव की दार्शनिकता तथा अनुभूतियो के आत्मीय आवेग का एक द्युला-मिला रूप भी मिलता है असीम और निरपेक्ष की प्राप्ति के लिए जिस आध्यात्मिक और अतरंग सम्बन्ध की अवधारणा कवि ने की है उसके मूल

बिन्दु में साधिका का 'दीपशिखा' जैसा मन है जो झझा से और प्रलय तक से तटस्थ है "जलधि कारा तोड़कर अब गा उठी उन्मूल आधी । उगलियों की ओट में सुकुमार सग सपने बचा लू। सब बुझे दीपक जला लू "। दीपक के सतत प्रकाश में पिघलती हुई एक सुनहरी चेतना है जो भाव को उदास करती है महादेवी की रचना ससार में दीपक की तरह सर्वाधिक आवृत्त प्रतीक है। शाश्वत चेतना समूचे अस्तित्व का प्रतीक जिसका प्रकाश साधना के पथ को आलोकित करता रहता है। यही शक्ति है जो यहाँ निराशा या मृत्यु के शोक से बचाती है।

चिता क्या है हे निर्मम बुझ जाए दीपक मेरा

हो जाएगा तेरी ही करुणा का राज्य अधेरा।

दीपक के ही सामान्तर वीणा तार शलभ आदि ऐसे हो प्रतीक हैं जो आत्म चेतना के आखण्ड प्रवाह और शैली को रूपायित करने अथवा असीम के सापेक्ष आत्म दर्शन के स्वरूप को अभिव्यक्त करने के लिए महादेवी के काव्य में बार-बार दोहराए गये हैं। लेकिन यहाँ यह दोहराव सदा वीणायुक्त नहीं होता। नए सन्दर्भों या कटु प्रयोगों से जोड़कर उन्हें निर्जीव होने से बचा लिया जाता है। अनुभूतिगत सीमा ने उन्हें एकोन्मुखी अवश्य बना दिया है। लेकिन अपेक्षित भाव के सप्रेषण में वे सकल रहते हैं।

महादेवी के प्रणयमूलक रहस्य प्रतीकों का आधार सदैव एक निजी सम्बन्ध है। वे शाश्वत असहय की अखण्ड सुहागिनी अमर प्रेमिका हैं। निरपेक्ष असीम उनमें सापेक्ष होकर प्रियतम हो जाता है। हालाँकि यह प्रिय भी अशरीरी और अपार्थिव ही है। मुस्काता सकेत भरा— नम। आलिंगन से क्या

प्रिय आने वाले है ? इस प्रियतम मे उनका अटल विश्वास उन्हे तम के पार जाने के लिए प्रेरित करता है और उनके विषादमय विरह को एक मौन और आकुल प्रतीक्षा मे ढाल देता है। यह आकुलता और पीडा जिसे महादेवी के सतर्क कवी ने हर बार एक आध्यात्मिक स्तर प्रदान किया है, चातक, पिक आदि प्रतीको के माध्यम से व्यक्त हुई है।

महादेवी का साम्य असीम है किन्तु उनकी लालसा ,उसे नए रूप देती रहती है। मेरे छोटे जीवन मे देना न तृप्ति का कण भरा रहने दो प्यासी आखे भरती आसू के 'सागर'— प्यासी आखो मे 'सागर' भरने की अतृप्त ही रहने की यह आकाक्षा , निष्ठा , साधना आत्मनिर्भर उल्लास और अन्तर्दृष्टि के विश्वास का प्रतीक है। वैसे दूसरी जगह अपने प्रिय के साथ उनका एक अद्वैतमय सम्बन्ध भी है प्रिय मुझमे भी खो गया अब दूत को किस देश मे भेजू इस अमूर्त अनुभूति को वे स्पष्ट अनुभव करती है— तब जब दिशा को हलके चादनी मे धुलती रहती है, केसर के सुरभिमय जान फैले होते है,वृक्षो का सगीत पर परा होता है— सदा उन्हे उसी अमर प्रियतम का अमर राग सुनाई देता रहता है। इस रहस्यमय प्रेमानुभूति की अभिव्यक्ति के लिए प्रकृति से प्रतीक नही लिए गए है वरन प्रकृति को ही उस सदा का प्रतीकवत बना दिया गया है। इस सदर्थ मे बाद लेयर के एक सा सानेट 'कारेस पाण्डेन्सेज' का उल्लेख करना अनुपयुक्त नही होगा जहा सम्पूर्ण प्रकृति को एक मन्दिर के रूप मे परिकल्पित किया गया है एक ऐसे प्राकृतिक मन्दिर के रूप मे वृक्ष जिसके जीवत स्तम्भ है। जब प्रतीको के इस जगल के बीच मे से होकर हवा बहती है तो अस्फुटस्वर उच्चारित होते है। कवि अपनी विशिष्ट सामर्थ्य के कारण इन शब्दो को

पकड़ने में सफल होता है क्योंकि सम्पूर्ण सृष्टि में एक प्रतीक भाव होता है और प्रकृति के हरेक उपादान का एक आध्यात्मिक काव्य के साथ अपना विशिष्ट सम्बन्ध होता है। वाल्मीकि के लिए भी सम्पूर्ण दृश्य जगत एक आध्यात्मिक यथार्थ का दृश्य संकेत था। और यद्यपि महादेवी की संवेदना और उनकी कविता का सत्य वाल्मीकि को संवेदना और सत्य के दूसरे छोर पर स्थित है तथापि यह समता स्वयं में दृष्टव्य हो सकती है।

प्रकृति के लिए सभी प्रतीक महादेवी की कविता में सौन्दर्यमूलक हैं और उनका प्रयोग अधिकांशतः अनन्त विरह और उसकी उस मधुर पीड़ा की व्यापक अभिव्यक्ति के लिए हुआ है जिसने उनके कवि को अखण्ड सुहागिनी का स्वरूप प्रदान किया है। यो तो सभी छायावादी कवियों ने प्रकृति-प्रतीकों का विपुल प्रयोग अपनी रचनाओं में किया है लेकिन इनमें से दो — निराला और महादेवी की अपनी अलग पहचान है। निराला के प्राकृतिक प्रतीकों में पौरुष की चरम उर्जा है— जैसे बादल राग में — और महादेवी में वे एक स्त्री की आसक्ति कमनीयता और सकोच से प्रेरित हैं। महादेवी अन्तर्मुखी सहजानुभूति की कवि हैं अतः उनके सभी प्रतीकों में निर्लिप्त विशुद्धता और आत्मपरकता मिलती है।

महादेवी के कविता में चेतना और प्रेम की अनुभूतियों के सदर्भ में रामचन्द्र शुक्ल ने प्रामाणिकता के सवाल को उठाया गया था कि कहा तक वे वास्तविक अनुभूतियाँ हैं और कहा तक की रमणीय कल्पना है यह नहीं कहा जा सकता। हमारे लिए इस सवाल को प्रासंगिकता, महादेवी की काव्यभाषा के परिप्रेक्ष्य में है— विशेषकर इस प्रति प्रश्न के परिप्रेक्ष्य में क्या

कारण है कि महादेवी अपने प्रतीको में बंध गई वही गोल— गोल घूमने लगी।

महादेवी की कविताएँ एक अन्तर्जगत के एक—पक्षीय सवाद हैं। उनका रचनात्मक अनुभव— उसकी करुण वेदना उसी अन्तर्जगत में उत्पन्न होकर उसी में विलीन हो जाते हैं। कविताओं में धनीभूत सगठन करने वाली यह शक्ति ही महादेवी के काव्य की सीमा भी है। उनकी ये अनुभूतियाँ अपने अस्तित्व को प्रामाणिक करने वाले ठोस आलम्बन का या विशिष्ट भाव प्रसंग का कोई साक्ष्य नहीं देती। यह अनुपस्थिति सवेदन वृत्त की सीमित करती है और कविता की मात्रा को, उसके प्रतीको को रुढ़ करती है। महादेवी की कविता में इसी कारण एक सीमा के बाद विकास रुक जाता है और वह गोल— गोल घूमने लगती है। यह नहीं की अन्तर्जगत की कविता में सवेदनात्मक गहनता नहीं होती प्रेम और सौन्दर्य को ही केन्द्र में रखकर रची गयी उनके समकालीन प्रसाद जी की ओर परवर्ती शमशेर बहादुर सिंह की निजी कविताएँ उत्कृष्ट विकासशील सर्जनात्मकता का प्रमाण हैं। लेकिन निजी ससार को कविता के लिए, जैसा कि आर्किबाल्ड मैक्लोश ने भी कहा है अपने स्वर की प्रामाणिकता को सिद्ध करना बेहद जरूरी होता है। स्वर की यह प्रामाणिकता भाषा को उस बहुस्तरीयता से उत्पन्न होती है जो कवि के अन्तर्गत और रचनात्मक अनुभव के तनाव का परिणाम होती है। महादेवी में अनुभव और अन्तर्जगत में एक शांत एकरूपता है। संभवतः इसीलिए आचार्य शुक्ल ने उनकी रचनाओं में वास्तविक अनुभूतियों के बजाय अनुभूति को रमणीय कल्पना की बात की है।

इसी बात का एक दूसरा पहलू भी है। महादेवी तक आते-आते छायावाद का खमीर चुक चला था। अब सिर्फ विशेषीकरण रह गया है कुछ लय गलियों का कुछ रूढ़ भाव सवेदनाओं तथा रुकान का यह विशेषीकरण महादेवी के हाथों से हुआ। महादेवी की कविता छायावाद की सारी शब्दावली का सन्दर्भ ग्रन्थ है मधुम, मलयज, दीपक, कलिया, पलकें, कलकें, अज्ञात, हाहाकार, कुमार सुकुमार, रश्मि, हिलोर, विजन, मधू, उच्छ्वास, आसू, खुमार, विषाद, आसव, हाला, प्याला, इसपार, असीम, नाविक, उसपार इत्यादि — वही-वही भाव लगभग उन्हीं-उन्हीं शब्दों — उपकरणों के साथ थोड़े हेर-फेर के साथ दुहराए जाते हैं। महादेवी के सवेदनशील अन्तर्गत छायावाद के पारंपरिक अनुभव लोक को ही रहस्य की दिशा में किंचित और झुकाकर आत्मसात् किया और उसे स्त्रियोचित घरेलूपन तथा अलकृति का सस्पर्श देकर अपने कवि व्यक्तित्व की रचना की यह आकस्मिक नहीं है कि महादेवी को अनेक पक्तियाँ उनके अग्रज छायावादी कवियों की याद दिलाती हैं। निराला की प्रसिद्ध कविता “तुम और मैं” की पृष्ठभूमि पर रची गई निम्नलिखित एक उदाहरण है—

“मे अर्भि विरल

तू बुग अचल, वह सिधु अतल

बाधे दोनो को मैं चल-चल

धो रही द्वैत के सा केतव” ।

ऐसे ही आसू के छन्द देखा बौने जल निधी का। शशि छूने का ललचना को छाया, काफी दूर तक यहा भी है—

“शशि छूने को मचली सी
लहरो का कर-कर चुम्बन
बेसुध तम की छाया का
तरना करती आलिंगन” ।

सीमित अनुभव लोक और सवेदन वृत्त के कारण महादेवी की कविता में बिम्ब रचना की और कम और एकोन्मुखी प्रतीको की योजना की ओर अधिक ध्यान दिया गया है। ये सूक्ष्म एकोन्मुखी प्रतीक उनकी कविता का सौन्दर्य है और रहस्यपरक अनुभूतियों की व्यञ्जना में साक्ष्य भी है। लेकिन चूँकि वे इन्द्रिय बोध को बेध नहीं पाते इसलिए आकृति बहुलता के साथ वे महादेवी की परवर्ती कविता में रुढ़ भी होते जाते हैं। कवि और उसने प्रतीको के दोनों के विकास के लिए यह आवश्यक है कि काव्य-भाषा की सवेदन परिधि को निरन्तर बढ़ाते चला जाए और उससे जटिल अनुभवों को अधिकाधिक ऐन्द्रिय बनाने का काम लिया जाए। इसी स्थिति में कविता आगे बढ़ती है और प्रतीक रुढ़ होकर मरने से पहले नए भाव चित्रों के रूप में पुनः जीवित-विकसित अर्थ से समानवित होते हैं। महादेवी को जटिल अनुभवों के साथ अपना अतिइन्द्रिय आत्मीय ससार अधिक प्रिय है जिसके सारे समीकरणों से वे अच्छी तरह परिचित हैं। इसीलिए आत्मीय अतर्जगत को पहचान देते हुए भी, और अपने तरल व्यक्तित्व के बावजूद उनके प्रतीक-उनकी समूची कविता एक सरलीकरण की दिशा में आगे बढ़ता है। यह बात विरोधाभासपूर्ण लगती है यह भी सही है कि महादेवी के विरह, मिलन और साधना,— जिनको लेकर उनके

अधिकांश प्रतीक रचे गए हैं— काव्य—भाषा के स्तर पर एक प्रिय छायाभरे ससार की स्मृति को टटोलने, उसे वर्तमान में पुर्नजीवित करने या रागारुढ भविष्य कल्पना में परिवर्तित करने की चेष्टा है दार्शनिक स्तर पर वह भले ही कुछ और हो। ध्यान से देखा जाए तो रहस्यपरक शब्दावली के बावजूद यह वही ससार है जो महादेवी के बाद— छायावाद उत्तरकालीन धारा में बच्चन जैसे कवियों की रचनाओं में पुष्ट हुआ। यहाँ वह धुंध के पीछे है और निर्मित हो रहा है।

(क) महादेवी के प्रतीक—विधान के स्रोत

महादेवी जी ने मुख्यतः निम्नलिखित भावों एवं विचारों को व्यक्त करने के लिए प्रतीकों का प्रयोग किया है—

- (1) जीवन—सम्बन्धी विचार।
- (2) दुःख, सुख, वेदना, पीड़ा, आनन्द, स्वप्न, आदि हृदयस्थ भाव।
- (3) प्रियतम की कल्पना।
- (4) अलंकरण हेतु।

महादेवी के प्रतीक—विधान पर निम्नलिखित साहित्य परम्पराओं का प्रभाव पड़ा है—

- (1) ऋग्वेद से मरुम और दृष्टा की भावना—प्रधान गीत।
- (2) उपनिषद् का रहस्य—ज्ञान।
- (3) बुद्धि का क्षणिकवाद और दुःखवाद।
- (4) कबीर का काव्य।
- (5) भवभूति की एकोरसेव करुणमेव वाली कला।

(6) कालिदास का काव्य और उसकी ऐश्वर्य —माधुर्य प्रधान पृष्ठभूमि।

आलोचको की सम्मति है कि महादेवी जी पर रविबाबू का प्रमुख प्रभाव है जो भी हो, महादेवी जी का प्रतीक—विधान सर्वथा सुष्ठ और सफल है।

महादेवी जी की कविता में मुख्यतः चार प्रकार के प्रतीक मिलते हैं—

(1) प्राचीन सस्कृति का ब्राह्मण धर्म एवं उपनिषद् के प्रतीक,

इन प्रतीकों में महादेवी जी ने सूर्य, कमल, तारे, चन्द्रमा, रात, दिन, ऊषा, सन्ध्या, अहरोत्र, शख, मुरली सम्पुट, इत्यादि का मुख्यतः प्रयोग किया है। इन प्रतीकों को रवीन्द्र साहित्य ने लोकप्रियता प्रदान की थी। महादेवी जी ने भी इनके बड़े ही मधुर प्रयोग किए हैं। यथा—

“नीलम मरकत के सम्पुट दो, जिनमें बनता जीवन —मोती”

‘सीय’ माता—पिता की प्रतीक के अर्थ में प्रयुक्त है। इसी प्रकार प्राचीन साहित्य में शख विजय ज्ञान एवं युद्ध का प्रतीक है। महादेवी जी ने ‘शख’ का प्रयोग युद्ध के प्रतीक रूप में किया है।

शख में ले नाद मुरली में छिपा वरदान।

दृष्टि में जीवन में अधर सृष्टि में ध्वनिमान।

मध्यकालीन निर्गुण

भक्तों (संतों और सूफियों) के प्रतीक संतो ने परमात्मा और आत्मा के प्रेम को व्यक्त करते हुए पति—पत्नी, अभिसार, कीर, पिन्जर सेज इत्यादि प्रतीकों का प्रयोग किया है। सूफियों ने अपने ‘इश्क’ और ‘हाला’

कि दशा को व्यक्त करने कि लिए प्याला, साकी, घूट इत्यादि प्रतीक अपनाये है।

महादेवी जी ने सतो और सूफियो के प्रतीक को अपनाये है परन्तु कुछ भिन्न प्रकार से। सन्तो की दृष्टि से परमात्मा भी एक मात्र पुरुष है और सब उसकी पत्नियाँ है।

दुलहिनि गॉवहु मगलाचार,

हम घरि आये हो राजा राम भरतार

(कबीर)

सत लोग इस सम्बन्ध को अभिनय रूप ही स्वीकार करते है। परन्तु महादेवी जी इस सम्बन्ध को वास्तविक मानती है। इसी प्रकार सत साहित्य मे प्रिय-मिलन स्थान के अर्थ मे 'सेज' के प्रतीक को प्रयुक्त किया जाता है। कबीर ने कहा है—

“सूली उपर सेज पिया की, किस विधि सोना होय।”

महादेवी जी ने भी 'सेज' के प्रतीक का प्रयोग किया है परन्तु दूसरे प्रकार से वह प्राणो की सेज नहीं, जिसमे बेसुध पीडा सोती।

शुक्लविसारिका मुग्धा वसन्त रजनी की श्रृंगार-सज्जा देखिए—

तारकमय नव वेणी बन्धन

शीश फूल कर शशि का नूतन

मर्मर की सुमधुर नुपुर ध्वनि

अलि गुजित पद्यो कि किकिणि

भर पद गति मे अलस तरगिणि

तरल रजत की धार बहा मृदुस्मति से सजनी ।

(नीरजा)

कबीर सतो द्वारा प्रयुक्त कीर और पिन्जर के प्रतीक को भी महादेवी जी ने प्रयुक्त किया है —

“कबीर का प्रिय आज पिन्जर खोल दो।”

तुलना कीजिए कबीर ने इस प्रयोग के साथ पंच तत्त्व का बना पिजरा। कबीर ने भी पीजरा को शरीर के प्रतीक रूप प्रयुक्त किया है। इसी प्रकार महादेवी जी की कविता में सूफी प्रतीको, साकी, प्याला, आदि का प्रयोग भी पाया जाता है।

छिपाकर लाली में चुपचाप सुनहला प्याला लाया कौन

घूट में पी साकी कि साध सुना फिर — फिर जात है कौन।

(ख) छायावादी कवियों के प्रतीक

छायावादी कवियों ने युगानुरूप अर्थ परिवर्तन करके प्राचीन प्रतीकों को नए रूप में प्रयुक्त किया है। वीणा, झंकार, कली, मधु, क्षितिज, आकाश, मेघ, वर्षा, प्रातः, संध्या, यामिनी, आदि ऐसे ही प्रतीक हैं। छायावादी कवियों के प्रतीक प्रकृति से लिए गये हैं। कली, पवन और भ्रमर को क्रमशः सुन्दरी, प्रेमी, नायक, और सामान्य सुख वाले गृहस्थ के प्रतीक के रूप में प्रयुक्त

किया गया है। महादेवी जी ने भी प्रसाद पन्त और निराला की तरह इन प्रतीको को इन्हीं अर्थों में प्रयुक्त किया है—

हस देता जब प्रात, सुनहले आचल में बिखरा रोली
लहरो की बिछलन पर जब मचल पड़ती किरणें भोली
तब कलिया चुपचाप उठाकर पल्लव के घुघट सुकुमार
छलकी पलको से कहती, कितना मादक है ससार
देकर सौरभ दान पवन से कहते जब मुरझाए फूल
जिसके पथ में बिछे, वही क्यों भरता इन आँखों में धूल?
अब इनमें क्या सार, मधुर जग गाती भौरो को गुजार
मर्मर का रोदन करता है कितना निष्ठुर है ससार ?

महादेवी जी ने भ्रमर का प्रयोग प्राचीन परम्परानुसार मुक्त आनन्द की विलास की चिन्ता करने वाले के अर्थ में किया है।

छायावादी कवियों के मध्य महादेवी जी की प्रतीक योजना को समझने के लिए यह कथन पर्याप्त है कि इस तरह चारों कवियों के प्रतीकों में साम्य होते हुए भी उनकी दृष्टि में भेद है। महादेवी जी ने अधिक बौद्धिकता के साथ प्रसाद ने साधनापरक दृष्टि से और निराला ने शुद्ध मादकता और श्रृंगार की दृष्टि से इन प्रतीकों का प्रयोग किया है। पन्त जी ने निराला विवेकवादियों की दृष्टि से इनका प्रयोग किया है। यद्यपि चारों कवि चाहते हैं, कि लोग उन प्रतीकों से उचा आदर्श ग्रहण करें तथापि चारों के प्रतीकों में दृष्टि भेद स्पष्ट लक्षित होता है।

(ग) विशिष्ट प्रयोग -

महादेवी जी ने कुछ विशिष्ट प्रतीको को प्रयुक्त किया है। इन प्रतीको पर रवि बाबू का भी प्रभाव है। इनके व्यक्तित्व की भी छाप है। जो भी हो इन प्रतीको मे बदली, साध्यगगन, यामिनी, दीप, सरिता, बादल, गोधूली, तारा, ऊषा, इन्द्र, झकार, लौकिक के प्रति विराग एव अलौकिक के प्रति अनुराग सेवा की साधिका आत्मा करुणा और प्रेम की वाहिका करुणा के रखवाले करुण मिलन बेला बिल्कुल असर्मथ विवेकवादी राग मिलन की स्मृतिया हृदय के स्पन्दन तथा अनन्त के मिलन के मार्ग की बाधा विपत्तियो की प्रतीक है।

प्रतीक रूप मे महादेवी जी ने 'दीपक' का सर्वाधिक प्रयोग किया है। जैसे तुलसी प्रेम या भक्ति का आदर्श है। चातक और कबीर के प्रेम का आदर्श है। सती एव सूरमा वैसी ही महादेवी जी के प्रेम साधन का प्रतीक है। दीपक उस आलोक पिण्ड सूर्य की साधना करता है। जिसका अरुण भाव चुमते ही कण-कण मे मधु के लिए निर्झर से सजल गान बह निकलते है। दीपक अपने ही हृदय के अक्षुण्य स्नेह मे तिल-तिल कर राख होता रहता है। और साथ ही अन्धेरे पथ को आलोकित करता रहता है। यथा—

सिखा दो न नेही की रीति, अनोखे मेरे नेही दीप।

आगे चलकर साधिका महादेवी स्वयं दीपक बन जाती है—

शलभ मै शापमय वर हू किसी का दीप निष्ठुर हूँ।

अगार मेरी रगशाला नास मे जीवित किसी की साध सुदर हूँ।

दीपक के बाद ध्यान जाता है रात पर। रात पर यामिनी उस नारी का प्रतीक है जो चिर-विरहणी है जो अपने प्रिय की याद में सतत रुदनशील है। जब वह अपने पति से दिल से मिल जायेगी, तो उसका अस्तित्व ही समाप्त हो जायेगा। महादेवी जी ने रात्रि द्वारा विरह की व्यजना करने के लिए कई गीत लिखे हैं —

वसन्त रजनी रूपी मिलन यामिनी विभावरी सुकेशनी सपने जागती
आदि एक स्थान पर कवयित्री ने यामिनी का प्रयोग सेवा की साधिका का प्रतीक बना कर किया है—

आ मेरी चिर मिलन यामिनी।

तममयी घिर आ धीरे-धीरे

हौले डाल पराग बिछौने

आज बड़े कलियों को रोने

दे चिर चंचल लहरे सोने

जगा न निद्रित विश्व पालने

विधु प्याले से मधुर चॉदनी।

महादेवी जी ने कतिपय प्रतीकों को विभिन्न स्थलों पर विभिन्न अर्थों में प्रयुक्त किया है। अथवा यह कहिए की एक ही प्रतीक को एक से अधिक अर्थों में प्रयुक्त किया है। उदाहरण के लिए विद्युत प्यास का प्रतीक पर अलंकरण के हेतु विद्युत का कंकण विद्युत का स्पर्श पाश आदि में

महादेवी जी ने कुछ प्रतीको का प्रयोग इस प्रकार किया है कि प्रतीक का अर्थ रूपक के द्वारा खुलता है। जैसे कवयित्री ने धन के रूपक द्वारा अपने जीवन की करुणा निर्मलता विकलता और नश्वरता को व्यक्त किया है—

मैं नीर भरी दुख की बदली

पलको में निर्झरिणि मचली

राज कण पर जलकण हो बरसी

या जीवन अकुर बन निकली।

यहा बदली करुणा पूर्ति सेवामय जीवन की प्रतीक है। इसी रूपक के सहारे निर्झरिणी का प्रतीकार्थ खुलता है। निर्झरिणी अश्रुधारा का प्रतीक है। जो सबको सरसता प्रदान करती है। लक्षण से भी कही कही प्रतीको का अर्थ खुलता है। जैसे— जलना, मिटना से उपलक्षण से आत्म समर्पण निकलता है।

दीप मेरे जल अकम्पित धूल अचचल।

निष्कर्ष -

महादेवी जी ने अधिकतर प्रतीक प्रकृति के उपकरण से लिए हैं। सम्पूर्ण प्रकृति में कवयित्री को दो व्यापार दिखायी देते हैं। एक सर्वत्र मिलन का व्यापार दूसरे इच्छा होते हुए भी न मिल पाना अथवा न मिलने के बाद विमुक्त हो जाना इस कारण प्रकृति में सर्वत्र वेदना व्याप्त रहती है। सारांश यह है कि यहा देवी जी ने विभिन्न प्रतीको के माध्यम से अपनी

वेदना की भावना की अभिव्यक्ति की है। वे अधिकतर प्रतीको की भाषा कहती है।

महादेवी जी के प्रतीको मे निर्गुण सतो द्वारा प्रयुक्त पर्याप्त प्रतीक मिलते है। उनके द्वारा प्रयुक्त प्रतीक एक ओर वेदना भाव की मार्मिक अभिव्यक्ति करते है और दूसरी ओर उनका प्रतीकार्थ समझने के लिए गीत मे प्रयुक्त रूपक एवं लक्षण अभिप्रेत मनतव्य को खोजना पडता है। इस प्रकार यह कथन सत्य ही है कि महादेवी की प्रतीक योजना मे बौद्धिक दुरुहता और भावमयता का सुखद समन्वय उपलब्ध होता है।

बिम्ब . अर्थ, उद्भव, स्वरूप और विकास :

बिम्ब का प्राचीन अर्थ है चित्र। अस्तु, काव्य बिम्ब एक प्रकार का वह चित्र विधान है जिसमें कवि कल्पना द्वारा भावों का आश्रय ग्रहण कर किसी वस्तु की अनुभूति का अभिव्यक्तिकरण द्वारा सागोपाग रूप खड़ा करता है। काव्यकार अपने अनुभव को भाषा द्वारा अभिव्यक्ति देकर सर्वसुलभ बनाता है। इस प्रयास के अवसर पर सर्जना के क्षणों में अनुभूति के ये नाना रूप कवि की कल्पना पर आरुढ़ होकर जब शब्द अर्थ के माध्यम से व्यक्त होने का उपक्रम करते हैं तो इस सक्रीयता के फलस्वरूप और मानस छवियाँ आकार धारण करने लगती हैं— आलोचना की शब्दावली में इन्हें ही काव्य बिम्ब कहते हैं। काव्यात्मक बिम्ब अपने विशिष्ट रूप में न मात्ररूप योजना है और न मात्र भावना बल्कि वह काव्य के इन दोनों पक्षों की समन्वयात्मक परिणति है। सत्य अथवा रसप्राप्ति यदि काव्य की अन्तिम सिद्धि है तो काव्यात्मक बिम्ब काव्य का वह अनिवार्य एवं अन्तस्थ साधन है जिसके बिना काव्य अपनी अन्तिम सिद्धि प्राप्त में सर्वथा अक्षम रहेगा। अस्तु बिम्ब से आशय शब्दों के उस सगुञ्जन से है जिसके माध्यम से विषय भाव या विचार का स्पष्ट चित्र उपस्थित किया जा सकता है। बिम्बों के सम्बन्ध में यह ध्यान रखना आवश्यक है कि काव्यात्मक बिम्बों से साधारणतया हमें यह बोध होता है कि ये शब्दों द्वारा निर्मित चित्र होते हैं। प्रत्येक काव्यात्मक बिम्ब चाहे वह किसी भी प्रकार का क्यों न हो ऐन्द्रिक गुणों से

संचलित रहता है। साथ ही प्रत्येक बिम्ब चाहे उसमें किसी भी प्रकार की ऐन्द्रिकता क्यों न प्रधान हो कुछ अंशों में चाक्षुष गुण से युक्त अवश्य रहता है। बिम्बों की प्रक्रिया कोई नई प्रक्रिया नहीं है, इसका आदिकाल से ही सर्जन और विधान होता आ रहा है। भाषा का उदभव एवं विकास स्वयं ही बिम्ब प्रधान का एक अंग रहा है। प्रारम्भ में मनुष्यों ने किसी विशेष परिस्थिति विचार एवं भावों की अभिव्यक्ति के लिए जो भी सकेत अथवा अभिव्यक्ति का माध्यम ग्रहण किया होगा वह अपने प्रारम्भिक रूप में बिम्ब सृजन की ही एक प्रक्रिया रही होगी। कालान्तर में यही भाषा भावों की परिचालिका हो गयी। भावों की अभिव्यक्ति उसका सम्मूर्तन, उसका संप्रेषण आदि रूप भाषा के माध्यम से ही होना प्रारम्भ हुआ। भावों का मूर्तिकरण यदि भाषा से सम्भव है तो भावों की पूर्ण अभिव्यक्ति स्व अनुभवशीलता उचित बिम्ब-विधान से सम्भव है। इतना अवश्य कहा जा सकता है कि गद्य के माध्यम से बिम्बों का संयोजन उतना प्रभावशाली और प्रौढ़ नहीं हो सकता जितना पद्य के माध्यम से। क्योंकि गद्य की भाषा व्याख्यात्मक अधिक और भावात्मक कम होती है। उसमें संगीत की रिक्तिकता के कारण अन्तरात्मा को छूने की शक्ति उतनी नहीं होती जितनी कविता में। बिम्ब में कविताओं का आकार छोटा रखा जाता है और शब्दों द्वारा अभिव्यक्ति अत्यन्त ही तीव्र और प्रभावशाली बनाने का प्रयास रहता है।

(क) बिम्ब

आधुनिक काव्य का बिम्ब एक सशक्त शिल्पांग बन चुका है। 'बिम्ब' अंग्रेजी के 'इमेज' का हिन्दी रूपान्तर है। बिम्ब-विधान का कला-सृजन

का माध्यम ही नहीं आवश्यक उपकरण माना गया है। बिम्ब का समान्य प्रचलित अर्थ है, चित्र अस्तु बिम्ब एक प्रकार का चित्र विधान है जिसमें वस्तु अथवा भावों की अभिव्यक्ति कर मूर्त विधान किया जाता है। सर्जना के क्षणों में अनुभूति के ये नाना रूप कवि की कल्पना पर आरुढ़ होकर जब शब्द अर्थ के माध्यम से व्यक्त होने का उपक्रम करते हैं तो इस सक्रीयता के फलस्वरूप अनेक मानस छवियाँ आकर धारण करने लगती हैं। आलोचना की शब्दावली में इन्हें ही काव्य बिम्ब कहते हैं। अर्थात् बिम्ब से तात्पर्य है शब्दों और अर्थों के उस सगुन्धान से है जिसके माध्यम से विषय भाव या विचार का स्पष्ट चित्र उपस्थित किया जाता है। डॉ. नगेन्द्र ने इसे दूसरे शब्दों में इस भाँति व्यक्त किया है— “इस प्रकार काव्य— बिम्ब शब्दार्थ के माध्यम से कल्पना द्वारा निर्मित एक ऐसी मानसछवि है जिसके मूल में भाव की प्रेरणा रहती है।”

बिम्बों के सन्दर्भ में यह ध्यातव्य है कि यह प्रक्रिया कोई नवीन प्रक्रिया नहीं है। आदिकाल से ही बिम्ब—विधान और बिम्ब सर्जना होती चली आ रही है। इतना अवश्य है कि बिम्बों का सृजन गद्य में नहीं अपितु पद्य में ही सम्भव है। कारण कि बिम्ब के लिए भावों की विशेष आवश्यकता होती है व्याख्या की नहीं और गद्य की भाषा व्याख्यात्मक अब अधिक होती है। गद्य संगीत विहीन होने के कारण अन्तरात्मा को स्पर्श करने की शक्ति उतनी नहीं रखता जितना पद्य। बिम्ब में कविता का आकार लघु होता है और अभिव्यक्ति तीव्र एवं प्रभावशाली। इनमें कविताएँ छोटी होती हैं और अभिव्यक्ति सीधी और चुभने वाली। बिम्ब निर्माण पुनर्निर्माण की क्रिया है। इसके स्वरूप में कोई न कोई संवेदना सदैव

निहित रहती है हर बिम्ब की एक निश्चित विशेषता निश्चित सदर्भ और निश्चित अनुपग होता है। इसमें विछिप्त पायी जाती है। वह किसी न किसी केन्द्रीय भाव का परिचायक होता है और कुछ अन्य सहयोगी भावों को भी अभिव्यक्त करता है। बिम्ब सगठन में पदार्थ को उसी अंश की मान्यता दी जाती है जिस अंश तक वह उसके कलेवर में खप सकता है। बिम्ब के माध्यम से प्रकृति के चित्रों का स्वतंत्र उपयोग सम्भव होता है। पर कलाकार उसे अपने विशिष्ट दृष्टिकोण का वाहक बनाता है। वह इसके द्वारा सत्य या यथार्थ से भिन्न अनुभूति जन्य सत्य को अभिव्यक्त करता है। बिम्ब सृजन कलाकार के तकनीकी कौशल का परिचायक होता है। इसके माध्यम से उसके व्यक्तिक बोध की सरलता से परखा जा सकता है।

बिम्ब का क्षेत्र काफी व्यापक है। इसके अन्तर्गत मूर्त अथवा अमूर्त — समस्त पदार्थ की कोटियाँ आ जाती हैं। बिम्ब का स्वरूप मूर्त ही होता है अमूर्त नहीं। जिन वस्तुओं को अमूर्त माना जाता है वे अचाक्षुष होते हैं, अगोचर नहीं होते। अतः बिम्ब काव्य का अत्यन्त प्रभावी माध्यम है और इसलिए काव्य के सन्दर्भ में उसका मूल्य असंदिग्ध है परन्तु वह स्वयं स्वतंत्र नहीं है माध्यम ही है। प्राण तत्त्व नहीं है काव्य का सहकारी मूल्य अवश्य है प्राथमिक मूल्य नहीं है। दूसरे शब्दों में बिम्ब निर्माण की प्रक्रिया ही काव्य में रूप विधान कहलाती है। बिम्ब—रचना— प्रक्रिया आसान नहीं सामान्य प्रतिभा की बात नहीं। बिम्ब विधान के सम्बन्ध में डॉ॰ नगेन्द्र ने तीन सोपान स्वीकार किए हैं —

1 अनुभूति का निर्व्यक्तिकरण

2 साधारणीकरण

3 शब्दार्थ का माध्यम से अभिव्यक्ति।

अस्तु विचार करने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि बिम्बन प्रक्रिया केवल पाश्चात्य काव्यशास्त्र की वस्तु नहीं है। भारतीय काव्यशास्त्र में भी काव्य सृजन के ये ही माध्यम सर्वमान्य रहे हैं। इतना अवश्य है कि आज की कविताओं और साहित्यिक आलोचना के मानदण्डों के बिम्ब और प्रतीक विधान को अधिक महत्व प्रदान कर काव्य का आकलन इन्हीं आधारों पर किया जाता है।

(ख) बिम्ब एवं मनोविज्ञान :

बिम्ब का मनोविज्ञान से अत्यन्त गहरा सबन्ध है, अपितु बिम्ब तो मनो व्यापार का एक आवश्यक उपादान कारण है। बिम्ब के वस्तु रूपों का सबन्ध जहाँ शरीर विज्ञान से है वहाँ भावगत रूपों का सबन्ध एक मात्र मनोविज्ञान से है। बिम्बों के वस्तुगत रूपों के अन्तर्गत दृष्टि, शब्द, स्पर्श, रस और गंध बिम्बों का परिगणन किया जा सकता है। बिम्ब का भावगत रूप अर्थात् मानसिक बिम्ब शुद्धरूपेण मनोविज्ञान का विवेच्य विषय है। मनोविज्ञान के अनुसार बिम्ब किसी पूर्णानुभूत किन्तु तत्काल अनुपस्थित पदार्थ या घटना के गुणों या विशेषताओं न्यूनाधिकपूर्ण मानसिक प्रत्यकन — मानस चित्र का नाम है। जिसमें मूल अनुभूति की अतीतता का अभिज्ञान निहित रहता है यह पूर्व अनुभव की पुनरुद्बुद्धि है जो मूल के सदृश होने पर भी अनिवार्यतः उसकी यथावत प्रतिकृति नहीं होती। इसीलिए मनोवैज्ञानिकों ने अनुभव के आधार पर बिम्ब के दो भेद किये हैं—

1. प्रत्यक्षानुभव के आधार पर

2 अप्रत्यक्षानुभव के आधार पर।

प्रथम के अन्तर्गत रूप, नाद, स्वाद, स्पर्श और गति बिम्ब तथा दूसरे के अन्तर्गत अनु, प्रत्यक्ष, स्मृति, कल्पना, स्वप्न, तन्द्रा तथा मिथ्या प्रत्यक्ष बिम्ब आते हैं। मन की विभिन्न मानसिक वृत्तियाँ एक साथ मिलकर काम करती हैं वहाँ सश्लिष्ट बिम्बन क्रिया होती है। इस प्रकार बिम्ब एक प्रकार का चित्र है जो किसी पदार्थ के साथ विभिन्न इन्द्रियो के सन्निकर्ष से भ्रमात्मा के चित्र में उदबुध हो जाता है। बिम्ब में एन्द्रिय आधार प्रमुख होने के कारण मनोविज्ञान से प्रत्यक्षत सम्बन्धित है।

(ग) बिम्ब के विविध रूप

बिम्ब के अनेक भेद किए गए हैं। ये भेद भी विभिन्न आधारों पर आश्रित हैं। किन्तु इतना सर्वमान्य हो चुका है कि भाव ही समस्त सृजन क्रिया का आधार भूत तत्त्व है। इस आधार पर बिम्ब विधान कभी आधार तत्त्व ही है। इस प्रकार सर्जनात्मक कल्पना काव्य बिम्ब का कारण तत्त्व है और इन्द्रिय अनुभव इसके मूल उपकरण तत्त्व है। सामान्यतः प्रत्येक ज्ञानेन्द्रिय का अनुभव एक प्रकार का बिम्ब उद्भूत करता है फिर भी चक्षु का योगदान सर्वाधिक रहता है। पाश्चात्य साहित्यकार में बिम्बों का विवेचन विभिन्न आधारों पर किया गया है। इस भाँति बिम्बों के इतने अधिक बताए गए हैं कि एक बिम्ब दूसरे की परिधि में प्रवेश कर जाता है। अतिक्रमण और अतिव्यक्ति की स्थिति उत्पन्न हो जाती है तथ्य भी ऐसा है कि लगभग भावों की विविधता के कारण लोगो ने भ्रमवश प्रत्येक भाव के आधार पर उस बिम्ब का नामकरण कर दिया है। इससे बिम्ब विवेचन में

कठिनाई और सीमा— निर्धारण स्वरूप — विवेचन आदि में बाधाएँ उत्पन्न हो जाती हैं। इन समस्त कठिनाइयों का ध्यान रखते हुए डॉ. नगेन्द्र ने कहा है कि व्यावहारिक दृष्टि से बिम्बों को निम्नलिखित पाँच वर्गों में रखने का सफल प्रयास किया है—

वर्ग 1 दृश्य (चाक्षुष)

श्रव्य (त्रोत)

स्पर्श

घ्रातव्य

रस्य (आस्वाद)

वर्ग 2 लक्षित

उपलक्षित

वर्ग 3 सरल

सश्लिष्ट

वर्ग 4 खण्डित

समाकलित

वर्ग 5 वस्तुपरक

स्वच्छन्द

उपर्युक्त विभाजन बिम्बों के स्वरूप— निर्धारण की समस्त एवं विभिन्न कठिनाइयों का समाधान प्रस्तुत करता है। विभिन्न भावों का पृथक्—पृथक् विवेचन प्रस्तुत करता है एक भाव दूसरे की सीमा में न प्रवेश करता है न तो कोई भाव अविवेच्य ही रह जाता है। मैं भी आलोच्यकालीन काव्य की विवेचना इन्हीं दृष्टिकोणों से करने का प्रयास उचित समझता हूँ जिससे

बिम्बा का स्पष्ट और निर्भान्तज्ञान प्राप्त हो सके। इससे बिम्बो के वस्तुगत और भावगत दोनों रूप स्पष्ट हो जाते हैं।

दृश्य बिम्ब

ऐन्द्रिय आधारों में चक्षु का स्थान अन्य इन्द्रियों से प्रधान है। दृश्य बिम्बों को चाक्षुष बिम्ब की भी सजा दी गयी है। ये बिम्ब आकृति स्वचि होता है दृश्य बिम्बों का प्रयोग सर्वाधिक होती है। उसका स्वरूप सबसे अधिक स्पष्ट होता है। क्योंकि उसके आधार अधिक मूर्त होते हैं। इतना निश्चित है कि दृष्टि सम्बन्धी बिम्ब कुछ न कुछ मात्रा में ऐन्द्रिय बिम्बों में निहित रहता है। लेकिन अन्य इन्द्रिय के साथ जब इसकी प्रधानता गौण बन जाती है तब दृश्य बिम्ब की सृष्टि न होकर सतत् बिम्बों का सृजन होता है। दृश्य बिम्ब का सजीव चित्र गिरिजा कुमार माथुर की निम्नांकित पक्तियों में दृष्टिगत होती है —

सृष्टा तक मिटता कलाकार के मिटने से
पर गीतों के पिरामिडों,
इन धौलागिरि सुमेरु जो पर
मिट जाती स्वयं मृत्यु आकर
दिख रही मुझे विन्ध्या की अमिट लकरी दूर
वे घने घने चट्टान भरे लम्बे जंगल
नर्मदा बेतवा क्षिप्रा की अविलम्ब धारा
जिन पर हेमन्त कुहासे सी छाया रहती
युग से युग तक

अनजाने इतिहासों की यह अविरामयाद।

इस कविता में पिरामिड, धौलागिरि, सुमेरु, विन्ध्य आदि पर्वत के अतिरिक्त जंगलों तथा विभिन्न नदियों का बिम्ब दृष्टिपथ में साक्षात् उभर जाता है। इसी भाँति, वरकुला (चिलका झील) का भी सजीव चित्रण दृश्य बिम्ब विधान की सफल रचना है। भवानी प्रसाद मिश्र की रचना 'सतपुड़ा के जंगल' तो श्राव्य स्पर्श श्रव्य आदि बिम्बों के होते हुए भी दृश्य विधान की सफल और सजीव चित्रण है। रंगों के चित्रण के माध्यम से भी आलोच्यकालीन काव्य दृश्य बिम्ब सृजन में सफल रही है— काले-चितकबरे धूम धौर रंग के बादलों का चित्रण दृश्य बिम्ब का साकार विधान है —

काले, चितकबरे, धूम, धौरे बादलों में से
निकल रहा गीला चाद
सावन की बूंदों का
अभी अभी वर्षा का दोगरा थमा सा है।

श्रव्य बिम्ब

श्रव्य बिम्ब का दूसरा नाम नाद भी है। इसका सम्बन्ध कर्णेन्द्रिय से प्रधानरूपेण है। ध्वनि, छन्द, लय, तुक आदि से सम्बन्धित व्यापारों से निर्मित बिम्ब श्रव्य बिम्ब विधानान्तर्गत ग्रहण किए जाते हैं। प्रत्येक छन्द का अपना कोई न कोई बिम्ब होता है। विभिन्न वाद्य यंत्रों पर आश्रित और नाद पर आधारित बिम्ब भी इसी श्रेणी में रखे जा सकते हैं जिसमें कि

श्रवणेन्द्रिय कार्यशील हुआ करती है। आलोच्यकालीन काव्य इस दिशा में नवीन चेतनाएँ उत्पन्न की। दृश्य बिम्ब के हर्षतः स्पर्श से श्रव्य बिम्ब का सहज और सकल चित्रण विवेच्यकालीन काव्य की सफलता है—

अन्तरीप का अन्तिम छोर
देखने गया था मैं भोर
देखा सागर धोर
रौद्र , भैरव , अखण्ड — खरोर
भारी भारी
नीली चीखे खारी ।।

राष्ट्रीय सौन्दर्य प्रकृति के मनोरम चित्र कवि को मोहित कर लेते हैं। स्विट्जरलैण्ड ऐसा ही प्रकृति पोषित भारतीय कश्मीर है। उसके कण कण से संगीत की मधुर ध्वनि निकलती है। प्रकृति की मनोरम छटा देश के सौन्दर्य वृद्धि के लिए कारण भूत है। कवि प्रकृति की इस लीला से एक — एक क्षण प्रत्येक पल में संगीत का मधुर आनन्द प्राप्त करता है। यह संगीत ही श्रव्य बिम्ब विधान द्वारा चत्कार उत्पन्न कर मन को आलिखित कर देता है ।—

स्विट्जरलैण्ड का स्वर्ग दिख रहा
झीलो के जो नील कमल के सपनों में ही डूबा रहता
सुनता रहता बम के गोले,
नार सीरस यह आलस्य
बर्फ की बाह घाटियों में झीलो के गीत गा रहा ।

हरी झील में
पीत किरन चिड़िया जब पीने आती पानी
उन कतार में लगे
सरोवर फूलों की रंगीन घाटिया
सान्ध्य गगन के नील चर्च में इन्हे बुलाती ।
मौ परख से उन चिड़ियों के हल्के डैने
हैलन सी डैन्यूब किनारे
गाउन जैसे बिछ जाते हैं ।
नाइटैंगल बैठी पाइप पर
किसी कीट की आशा में ही
अपने छोटे रंग कठ से
माऊथ आर्गन छेड़ रही है ।

श्रव्य बिम्ब का सुन्दर और उत्कृष्ट उदाहरण निराला की कविताओं
में मिलता है । 'निराला' की अधिकांश कविता में नादमय है ।

डम डम डम डम
डमरू निनाद है ।
ताण्डव नाचे शिव
प्रवाद उन्माद है ।
विकल जल , मत्स्य चल
अनल व्याकुल विरल
अनिल वहमान , बहु ।

उक्त कविता में डमरू की निनाद शिव के ताण्डव नृत्य से नाद की समरव ही है साथ ही विकल जल चल, व्याकुल, वहमान आदि क्रियाओं से भी ध्वनि एवं नाद व्यजना उद्भूत होती है। जिससे श्रव्य बिम्ब सृजन होता है। इसी भाँति साध्यकाल की कविता तो संगीत और नृत्य का ही सृजन है।

स्पर्श बिम्ब

स्पर्श बिम्ब में स्पर्श—जन्य सवेदनो को समन्वय से बिम्ब का निर्माण होता है— पेशल या कोमल कर्कश या कठोर आदि विशेषण इस प्रकार के स्पर्श — बिम्बों के वाचक शब्द हैं जिनके बिम्बात्मक रूप अतिप्रयोग के कारण जड़ बन गए हैं। दृश्य एवं श्रव्य बिम्ब जिस प्रकार चक्षु और कर्णेन्द्रिय से सम्बन्धित हैं वैसे ही स्पर्श बिम्ब त्वचा से सम्बन्धित है। भारती जी के अनुसार—

इस सीढ़ी पर, यही जहाँ पर लगी हुई है काँई
फिसल पड़ी थी मैं, फिर बाहों में कितना शरमाई।
यही न तुमने उस दिन, तोड़ दिया था मेरा कगन
यहाँ न आऊँगी अब, जाने क्या करने लगता मन।

में स्पर्श बिम्ब का सुन्दर और सजीव चित्रण किया गया है। इसी भाँति—

किस तरह तुम्हारे सीने में
सहम दुबकी गौरैया— सी
अपने को सात सितारों की

सहजादी समझा करती थी।

प्रिय की गोद में रति भावोत्सुक हो डरी हुई प्रेयसी के गौरैया की भाँति दुबक कर चिपके रहने से स्पर्श बिम्ब साकार हो उठा है। स्पर्श बिम्ब का सुन्दर उदाहरण प्रकृति का माध्यम ग्रहण कर निराला ने किया है। इसके अतिरिक्त शारीरिक गुणों सौन्दर्य के माध्यम से भी किया है। आलोच्यकालीन कवियों ने स्पर्श बिम्ब का सृजन किया —

मन ने शरीर से पूछा

क्यों है इतना आकर्षण

रसमय चुम्बकीय कसी देह का

चिकने मासल तन का।

कसी देह और चिकना मासल तन स्पर्श बिम्ब के सृजन में कारण मत शारीरिक विशेषण है। जिनसे स्पर्श जन्य सवेदन का उदबुद्ध हो जाना सहज और स्वाभाविक है।

धातव्य बिम्ब

धातव्य बिम्ब का अपर नाम गंध बिम्ब है। यह नासकेन्द्रिय से सम्बन्धित है। विभिन्न गंधों के प्रतीक रूप पदार्थों के संयोजन से जो बिम्ब विधान किया जाता है। वह धातव्य बिम्बान्तर्गत ग्रहण किया जाता है। गंध या धातव्य बिम्ब काव्य में अति न्यून रूप में प्राप्त होते हैं। विश्व के काव्य से ऐसे उदाहरण एकत्र करना कठिन है जिनमें सश्लिष्ट धातव्य बिम्ब प्रस्तुत किये गए हों। फिर भी जो भी प्रयोग मिलते हैं।

बड़े ही सजीव और स्पष्ट है। गंध के सकेत न होते हुए भी से सम्बन्धित पदार्थों और परिस्थितियों चित्रण करके भी आलोच्यकालीन काव्य में धातव्य बिम्ब विधान किया गया —

विवश इस छोर से उस छोर तक

मैला, कूड़ा— कचरा

सड़ा—गला, जखीरा बहता हुआ गदला पानी

नाली का लगता है कितनाबोगस बुरा पैमानी।

इस रचना में कूड़ा, कचरा, सड़ा—गला गदला पानी आदि शब्द गंध की ओर सकेत करते हैं। जिससे ध्राणेन्द्रिय जन्य सवेदन स्वतः क्रियाशील हो जाता है। इसी प्रकार पसीने की महक और इजन के काले धुएँ की गंध भी धातव्य बिम्ब विधान की एक सफल योजना है। जिसमें विकट गर्मी भी हवनित है—

प्लैटफार्म की भीड़

एक दूसरे से कधा मिलाते हुए लोग

कुछ जान में

कुछ अन्जान में

सड़े पसीने

और इजन के

काले धुएँ की

दुर्गन्ध से भरा माहौल।

इसके अतिरिक्त ग्रिक्स की गंध डीजल की गंध के अतिरिक्त सड़ी मछली की दुर्गन्ध से भी धातव्य बिम्ब का सजीव चित्र प्रस्तुत किया गया है।

रहस्य बिम्ब -

रहस्य बिम्ब को अस्वाद बिम्ब भी कहा जा सकता है। इसका सबन्ध

दूसरी ओर पंडित और पुजारी हलुवे चाभकर मिठाई का रसास्वादन करके मस्ती में डूबे हुए अपने अपने धर्म की मान प्रतिष्ठा के निमित्त चिन्तित है। सोहन हलुवे का जायका मिठाई और चाय की चुस्की आस्वाद बिम्ब विधान की सफल कल्पना है—

हमको तो हिन्दुत्व डुबाता है इसकी भारी है चिन्ता।

बोले पंडित जी सोहन हलुवे का लेकर जरा जायका।।

है इस्लाम अगर खतरे में इसी फिक्र में लम्हे गिनता।

बोले शेख मिठाई खाकर घूट लेके चाय का।।

सम्फलित बिम्ब

पूर्ण या सम्फलित बिम्ब काव्य का उत्कर्ष है। सर्जक चेतना की सचारी अनुभूति के समाकलन के साथ ही उनके बिम्ब का भी समाकित होकर एक सामजस्य बिम्ब का निर्माण करते हैं। ये बिम्ब काव्य के उत्कृष्ट माध्यम होते हैं। काव्य के गौरव की वृद्धि करते हैं। और श्रेष्ठ काव्य सृजन में सहायक होते हैं। आलोच्यकालीन में ऐसी योजनाएँ कही कही बड़ी सुन्दर बन पड़ी हैं—

धूसर मुख साझ कुवारी

खेल गली टौले

घर आयी

कैश बधे छितराये

फाड़ औढ़नी

सहमी , ठिठकी , भयभीता सी

ढुलक पडी मुह ठाय

रात की गोदी मे।।

रात्रि का चित्राकन धर के अभिभावको से अनुमोदित चचल स्वच्छन्द लडकी के आचरण से किया गया है। जो मनमाने ढग से समयन्कुसमय रात गए यत्र तत्र विचरण करने के उपरान्त आकर भयभीत सी मुह ढक कर सो जाती है। उस बिम्ब— विधान मे दृश्य सहजतया उभर आता है। इसी प्रकार भारती जी की रचना —

प्रात सद्य स्नात्

कधो मे बिखरे— से केश

आसुओ मे ज्यो

धुला वैराग्य का सदेश

चूमती रह रह

बदन की अर्चना की धूप

यह सरल निष्काम

पूजा—सा तुम्हारा रूप।

प्रार्थना के लिए आवश्यक समस्त उपकरणों को एकत्रित कर पूर्ण अथवा समाकलित बिम्ब की रचना की गयी है। स्राव ,वैराग्य , अर्चना ,निष्कामता और पूजा वन्दना तथा उपासना के आवश्यक पहलू है। जिनका समावेश काव्य मे किया गया है। वह प्रायः समाकलित बिम्बों का आलोच्यकालीन काव्य मे उतना प्रयोग नहीं है, जितना खडित बिम्बों का।

वस्तुपरक बिम्ब

इसका वर्गीकरण काव्य दृष्टि के आधार पर किया जाता है। इसका दूसरा नाम यथार्थ बिम्ब भी है। वस्तुपरक अथवा यथार्थ बिम्ब विधान भावो, विचारो अथवा अनुभूतियों का काव्य-दृष्टि से यथातथ्य चित्रण होता है। ये बिम्ब सत्यता के अधिक निकट होते हैं एवं स्थूल चित्रण इनमें प्रदान होता है—

उनके गरजते मडराते और घर्घाते हुए
विमानो ने हाई स्वसप्लो सिब्ज गिराए
चारो तरफ आग लग गयी है
नागरिक और नागरिकाए
इधर उधर भाग रहे हैं।
भय से चिल्ला रहे हैं।
गोद के बच्चे घिघिया रहे हैं
सब पर एक बद हवाली का आलम छा गया।।

युद्ध के समय धनवर्षा के दौरान जो वास्तविक स्थिति होती है इस वर्णन से स्पष्ट हो जाती है। वस्तुपरक सृजन की यह सुन्दर रचना है। इसी भांति उत्पादन कार्यरत औद्योगिक बस्ती का चित्र दिखायी जिसमें वातावरण का घुटन श्रमिकों की दशा और विशमताये लक्षित है ऐसे चित्र जीवन की वास्तविकता से सम्बन्धित हैं जिनमें कल्पना की अपेक्षा यथार्थ अधिक होता है—

पहाड़ियों से धिरी हुई इस छोटी सी घाटी में
ये मुह झौंसी चिमनिया बराबर

धुआ उगलती जाती है।

भीतर जलते लाल धातु के साथ

कमरो की दुस्साध्य विषमताएँ भी

तप्त उबलती जाती है।

स्वच्छन्द बिम्ब

स्वच्छन्द बिम्बों को रोमानी बिम्ब भी कहा जाता है। रोमानी शब्द शारीरिक प्रेम से सम्बन्धित भावों का प्रतिनिधित्व करता है। अस्तु ऐसे बिम्ब जो स्वतन्त्र रूप से शारीरिक प्रेम और सौन्दर्य का चित्राकन करते हैं स्वच्छन्द या रोमानी बिम्ब विधान के अन्तर्गत रखे जा सकते हैं। आलोच्यकालीन काव्य ऐसे बिम्बों के सृजन में अग्रगण्य है यौन भावना के प्राधान्य के कारण मनोविश्लेषण शास्त्र के बढ़ते हुए प्रभाव के परिणामस्वरूप ऐसे बिम्बों का बाहुल्य हो गया है—

तुम मुस्कुराती आयी थी

मुस्कुराती गयी

आश्वस्त हूँ

कि मैंने तुम्हारे ओठों का गुलाब

तोड़ा नहीं सूँघा था।

ओठों के गुलाब तोड़ने के स्थान पर सूँघने का भाव प्रदर्शित कर कवि ने रतिक्रिया मुमोदित दन्तक्षत न कर केवल चुम्बन करने का भाव प्रकट करने का अभिप्राय स्पष्ट किया है। स्वच्छन्द बिम्ब विधान की दृष्टि से 'अज्ञेय' और 'भारती' की कविता में आलोच्यकालीन का काव्य

प्रतिनिधित्व करती है। अनेक उदाहरण इनकी कविताओं में आसानी से ढूँढे जा सकते हैं—

आई गई श्रुते पर वर्षों से रैती दोपहर , नही आई
जो क्वारेपन, पन की हतलय—सी
इस मन की अगुली पर कस जाऐ और कसी ही रहे
नित प्रति वसी ही रहे आखों में, बातों में, गीतों में—
आलिंगन के धवल फूलों की माला सी
वृक्षों के बीच कसमसी ही रहे।

शारीरिक प्रेम से सम्बन्धित भावों का प्रतिनिधित्व करने के कारण उक्त कविता स्वच्छन्द बिम्ब विधान का सुन्दर उदाहरण प्रस्तुत करती है। इसी प्रकार विष्णु खरे की 'प्रेमा' शीर्षान्तर्गत रचित पवित्रया स्वच्छन्द बिम्ब विधान की सुन्दर प्रतिनिधि रचनाएँ हैं।

लक्षित बिम्ब -

लक्षित बिम्ब उपस्थित दृश्य विधान है। इसका सामान्य अर्थ है दिखने वाला बिम्ब। दिखने वाली वस्तु उपस्थित होगी। अतः लक्षित बिम्ब एक प्रकार से प्रस्तुत विधान है। लक्षित बिम्ब वस्तुतः दृश्य बिम्ब में पदार्थ का चित्र साक्षात् उपस्थित कर दिया जाता है, यथा —

उठो राम सुन प्रेम अधीरा।

कहु पट कहु निसग धनु व तीरा।

लक्षित बिम्ब का सुन्दर और सरस उदाहरण ठाकुर प्रसाद सिंह की कविता में उपलब्ध होता है।

तपरिसा के
इचाकै यै
फूल बाधै
पाव मे बिछिया
बनी हुई
ढाल की सरसो
बनी कगन
लरज आयी
और सब पर
खिले साखू फूल
सा यह रूप
काजल कैश बाधै।

सन्थाल कन्याओं के सौन्दर्य प्रसाधन की प्रकृति बनाकर उनके जीवन रहन — सहन और भेष —भूषा को साकार करने का प्रयास किया गया है। भवानी प्रसाद मिश्र की कविता 'प्रलय' लक्षित बिम्ब का सुन्दर नमूना प्रस्तुत करती है। सम्पूर्ण कविता के वर्णन सन्दर्भ में प्रलय का दृश्य पाठक और श्रोता का प्रलय का सटीक ज्ञान कराता है—

जब समुन्दर बढ रहा होगा
बडी भगदड मचैगी
और वह बावली निगौडी

सामने आकर नचैगी।

इस पथ में प्रलय की साक्षात् प्रस्तुति दृष्टव्य है। गिरजा कुमार माथुर की रचना 'चादनी बिखरी' हुई लक्षित बिम्ब विधान का सुन्दर नमूना है। चादनी के विविध चित्रण सरल सहज और प्रस्तुत दिग्दर्शन है—

चाद लालिमा ऊग कर
उजला हुआ
कामिनी उबटन लगा
आई नहा
फूल चम्पै का खिला है
चाद में
गाव की ही रात
छिटकी चादनी
हे चकन, की नीद मीठी
चादनी।

उपलक्षित बिम्ब

इसके विपरीत उपलक्षित बिम्ब अनुपस्थित चित्राकन है। दूसरे शब्दों में अप्रस्तुत विधान ही इसका आधार है। यह बिम्ब कल्पना और स्मृति पर ही अधिक आधारित होता है। अर्थात् उपलक्षित बिम्ब के भी प्रौढो चित्र सिद्ध अप्रस्तुत विधान है। इस प्रकार के बिम्ब विधान में भी कवियों ने अपनी बौद्धिक कुशलता का परिचय दिया है। अप्रस्तुत विधान द्वारा जो

बिम्ब विधान की दिशा अपनायी गयी उसका सुन्दर उदाहरण विजय देव नारायण साही की इस कविता में मिलता है—

हजार हजार तोते
छर्रे की तरह छूटते हैं
पीछे ऊँची मेहराबों से
आकाश में
खाते हैं गोते।

तोते तारों के लिए प्रयुक्त हैं छर्रे की तरह छूटना आसमान बिखरने का दृश्य प्रस्तुत करता है। इस प्रकार की कल्पना और स्मृति सवलित चित्रण उपलक्षित दृश्य विधान की सफल योजना प्रस्तुत करते हैं। इसी प्रकार अज्ञेय की 'रात में गाव' रचना अप्रस्तुत विधान के माध्यम से उपलक्षित बिम्ब विधान सफल प्रयास है—

झींगरो की लौरिया
सुला गयी थी गाव को
झोपड़े हिडोलो सी झुला रही है
धीमे धीमे
उजली कपासी घूम डोरिया।

उजली कपासी घूम डोरिया चादनी को पतली चमकदार किरणें गाव की झींगरो की लोरियों के सहारे झोपड़ों में मस्त झुलाकर सुला रहे हैं। चादनी का दृश्य जो कि अप्रस्तुत है बिम्ब द्वारा साक्षात् हो उठता है स्मृति और कल्पना के आधार पर।

सरल बिम्ब

सरल बिम्ब प्रेरक अनुभूति के आधार पर कल्पित किया जाता है सरल अनुभूति से प्रेरक और निर्मित बिम्बों को सरल बिम्ब विधान कोटि में रखा जाता है। इस प्रकार की बिम्ब योजना में पाठक या श्रोता को बिम्ब ग्रहण करने में किसी विशेष अनुभूति के लिये प्रयास नहीं करना पड़ता है—

लजाने घूँघट काढा

मुख का रंग किया गाढा।

बिम्ब का रंग रूप स्पष्ट और सरल है लज्जा के कारण शीर्लोद्भव और घूँघट का बढना क्रमिक और समायोजन सहज बिम्ब विधान है। इन्हें एकल या मुक्तक बिम्ब भी कहा जा सकता है। इस प्रकार के सरल बिम्ब विधान आलोच्य कालीन काव्य में सरलता से किया गया है—

मैं तुम्हें चूमता हूँ

ओठों को कपोलों को

ठोड़ी को, माथे को, पलकों को

लबों को

सर्वांग चूमता हूँ

मैं तुम्हें प्यार करता हूँ।

इस वर्णन में प्यार की समस्त क्रियाएँ निर्वाचित कर प्यार का सीधा

स्वरूप वर्णन खड़ा कर दिया गया

है। रमोकाला की अनुभूति देखिए—

बर्फ

बर्फ

सब तरह बर्फ

बर्फ

प्यासे फूल पौधे

सब के सब

बर्फ में दबे

कही कही

कोई झाड़ी की फुनगी झाकती सी।

इस प्रकार आलोच्यकालीन काव्य में जहाँ एक ओर बौद्धिकता ने काव्य को कठिन बनाया है, वहीं ऐसे सुन्दर और सरल चित्रण भी हुए हैं, जिनमें बिम्ब ग्रहण सरल और सहज अनुभूतियों के द्वारा हो जाता है। यद्यपि आलोच्यकालीन काव्य में ऐसे भी अनेक रचनाएँ मिलती हैं, जिनमें स्मृति, अर्थ, कल्पना, विचार, अर्थ और भाव अनेक बिम्बों में भटकता रहता है।

उड़ गयी चिड़िया

कापी फिर

घिरह

हो गई पत्ती।

अज्ञेय की एक ऐसी ही रचना है, जिसमें न तो भावों का पता चलता है और न उद्देश्य का। इतनी सफलता अवश्य है कि चिड़िया का उड़ना जिसकी वजह से पत्ती का कापना और फिर स्थिर हो जाना जो कि अनुभव सही और सकारण है, बिम्बित होता है।

सश्लषुट बलुडु

सश्लषुट बलुडु कठलन साधना है। इस क्रलुडु डे अनेक बलुडु कलु एकतुरल कर डरसुडर सडुडुध रुड डे ऑलतुरल कलुडु आतु है। इस बलुडु कलु डलशुडर ऑठलल और सडुडुकललत आदल अनेक नलडकरण कलुए गडुे है। सश्लषुट बलुडु वलधलन कलुवुडु कलु ऑडतुकलर है, कलुवल कलु डुरतलडल कलु ऑुतक है, डलठक कलु डुदुधल और गुरलहलकल शकुतल कलु नलषुकुरषु है। कलुल कलु गलुरव इस डुरकलर कलु बलुडु डर ही नलरुडर करतल है। आलुलुऑुडुकलललन कलुवुडु डे सश्लषुट ऑलतुरण डहुलतल से डललतल है। सश्लषुट ऑलतुरण डे कलुवलु ने दृषुठल बलुडु सुडरशु बलुडु कलु डुरकृत बलुडु डे ठलल कर वणुडु वसुतु कलु एक सडुडुथ ऑलतुर उडसुथलत कलुडु है—

डह ऑु डुलुलु डुडुलु दलख रहल, देव

डहल है डुलत सुूरुडु कलु

डुलुलु वसुधल

ऑलसकल हुतल कलुडल डुलठल

शुरडण ऑुलन कलु डुलल ऑुलवर

अलतलई डर वलऑल हुआ है

वे अडुलड कलु खेत

उदुडुडर रगु डे सुुडुे है।

डेरल डख सुुल सऑुल रडणुलडल

तलतलुल सुुल रगुलन

शरद डे धु कलु हलुकल ऑलनकल डख

डलतुरल कलु अुरड तलड हरेगे

सीक्याग नदी

मीठे जल से भरी हुई।

इसी प्रकार दैनिक जीवन और प्राकृतिक बिम्बों का समन्वित स्वरूप निर्मित कर आलोक रस एवं छाया का एक साथ समावेशदृष्टि एवं मानस बिम्ब निर्धारण कर काव्य रचना प्रस्तुत की है—

घनी धुन्ध सी छाया निकली

छण भर में फिर

घनी धुन्ध में गयी चली

उस छण में मुझको आलोक मिला

रस मिला, चिरन्तन दृष्टि मिली।

आलोच्यकालीन काव्य का कवि जीवन में रस, आलोक तथा चिरन्तन दृष्टि की ही खोज में प्रकृति का आश्रय नहीं ग्रहण करता अपितु भारतीय अस्कृति और सभ्यता नैतिकता और शालीनता भी प्रकृति में खोजता है। सध्या को वह पति सेवारत पतिपरायण नारी के सवरूप में स्वीकार करता है। चाद निकलने पर सध्या विलीन हो जाती है ठीक उसी प्रकार जिस प्रकार पति सेवारत स्त्री किसी अन्य को देखकर लज्जा वश ओट हो जाए। ऐसे सुन्दर और सरस दृश्य विधान आज की कविता के प्रमाण हैं—

पति सेवा रत साझ

उचकता देख पराया चोंद

लला कर ओट हो गई।

सश्लिष्ट बिम्ब—विधान का एक नया प्रयोग भी अखने को मिलता है जिसमे वर्णवस्तु एक होते हुए भी बिम्बो का विधान विविध दृष्टियो से किया गया है—

औधे पडे हुए नीले ढक्कन पर रखा
वह चमकीला गोला सरका और गिर गया
खीच लिया सिन्दूरी लाल दुपट्टे को भी
क्षितिज बहुत गुस्ताख शोख है।
उधर सितारो की कढी चुनरिया
साझ लजीला पहन रही है
उसे कही जाने की बहुत बहुत जल्दी है
वे पखो की नावे अपने डैनो के पतवार चलाकर
मध्यशून्य की सरगर्मी अब तैर चुकी है
वृक्ष मौन
चिडियो के कलरव भीड पी गए
सूनी डगर — सोचती — क्या सब चलने वाले रोष हो गई।

कवि का अनुभूति है साझ और चित्रण। इसके लिए उसने रोमानी चित्रण रात्रि का अभिसारमय रूपाकन शान्त और स्रव्य प्रकृति सुनसान रास्ते का पृथक पृथक बिम्बाधान कर एक पूर्ण चित्र उपस्थित करने का सफल प्रयास किया है। इसी भाति नरेश मेहता का समय देवता मे सफल सश्लिष्ट बिम्ब विधान देखा जा सकता है।

खण्डित बिम्ब

खण्डित बिम्ब खण्डित अनुभूति से सम्बन्धित है। इस सदर्थ में डॉ नगेन्द्र का मत ध्यातव्य है। मूलतः खण्डित बिम्ब और विकीर्ण बिम्ब में परिमाण का भेद है गुण का नहीं। विकीर्ण बिम्ब भी खण्डित बिम्ब ही होता है। वास्तव में विकीर्ण बिम्ब एक प्रकार की खण्डित बिम्बावली का नाम है। खण्डित बिम्ब कवि की असफलता का प्रतीक है कवि की अनुभूति, कल्पना, भाव जब उचित और पूर्ण, नियमित अभिव्यक्त नहीं हो पाते तो ऐसे बिम्बों का सृजन होता है। इस प्रयास में कवि की सर्जक प्रतिमा मूलरूपेण कार्य करती है। किन्तु आज के युग में खण्डित बिम्ब योजना ही कवि की सफलता और काव्य के लिए आवश्यक बन चुकी है। आलोच्यकालीन काव्य खण्डित एवं विकीर्ण बिम्बों से भरा पड़ा है। कारण यह है कि आलोच्यकालीन काव्य में कविताएँ बहुधा ऐसी मिलती हैं जिनमें कोई स्पष्ट चित्रण के अभाव में उपमेय और उपमान की नितान्त असंगति मिलती है। इस दृष्टि से कविता में नवीनता और झूठा चत्कार भले ही आ जाय किन्तु स्थायी और प्रभावशाली काव्य का सृजन कैसे हो सकता है ?

मैं बैठा हूँ

यह शाम मुझे अपनी मुरदार अंगुलियों से छू लेती है

माया छूटी

लगता जैसे प्रतिभा ने भी दम तोड़ दिया है

मस्तक इतना खाली खाली

हो कोई सड़ा हुआ जैसे नारियल

छूती है होठ

विलगत यो

वाणी इतनी खोखली हुई

ज्यो बच्चो की गिलबिल – गिलबिल ।

इस कविता में रात की मुरदार अगुलियों से छूने से प्रतिभा का दम तोड़ देना नितान्त कपोल कल्पना, सड़े नारियल से रिक्त माथे का कोई साम्य नहीं न तो सड़े नारियल का गुणाधान ही रिक्त माथे में और न रिक्तता का प्रतिनिधित्व ही सड़े नारियल से सम्बन्धित है। ऐसा आशक्त बिम्ब खण्डित कल्पना और अनुभूति पर ही आधारित है। इसी भाँति गिरिजा कुमार माथुर की चदरिमा में भी प्रभाववादी खण्ड बिम्ब समायोजित हुई है। रात, चॉदनी का उजाला, काग का बोलना, चूने का घर द्वार का पुतना, चॉद की गोलाई , फटे हुए चार्ट पेपर की भाँति आदि बातें नितान्त असंगत और तारतम्य रहित उपमा और उपमान योजना का प्रतिफल है—

यह झकझक रात

चादनी उजली कि सुई में पिरौ लौ ताग

चादनी को दिन समझकर बोलते हैं काग

हो रही है ताजी सफेदी नये चूने से

पुत रहे घर द्वार

चाद पूरा साफ

आर्ट पेपर ज्यो फटा हो गोल ।

इसी भाँति भवानी प्रसाद मिश्र की एक असम्बद्ध भावों की योजना

देखिए—

कल

आसू की तरह

टपक कर फलने

हलका

कर दिया

पेड को

बगीचे की मेड को

जाने क्या हुआ

दरक गई

पेड पर बैठी चिड़िया की

बाई आख

फरक गई।

केवल शुभ— अशुभ बिम्ब विधान के लिए बाई आख का फरक जाना काफी था। शेषांश विभिन्न परिस्थितियों और चित्रों की ओर संकेत करते हैं, जिनसे बिखरे भावों का उद्बोधन होता है।

छायावादी काव्य मे बिम्बों का अध्ययन :

कल्पना अपने सर्वोत्तम रूप मे दो कार्य करती है। ताजे सवेदन क्षम और अर्थपूर्ण बिम्बा का निर्माण और रचना के विभिन्न तत्वों के बीच सामाजिक पूर्ण सम्बन्ध की स्थापना अथवा ऐक्य—विधान। परन्तु जब कवि का अनुभव क्षेत्र सकुचित और बोधपक्ष अपूर्ण होता है, तो कल्पना अपने महत्वपूर्ण पद के नीचे उतर कर बौद्धिक क्रीडा अथवा उक्ति वैचित्र्य का साधन बन जाती है। इस प्रकार की कल्पना को अंग्रेजी मे 'फैन्सी' कहते हैं। जो सृष्टि विधायनी कल्पना की सहायिका मात्र होती है। उसमे आंतरिक सश्लेषण का अभाव होता है। यदि बोधपक्ष व्यापक अर्थात् कवि का जीवनानुभव समृद्ध और गहरा है तो उसकी कल्पना भी सश्लेष और गहरी होगी। साहित्य मे बोधपक्ष अथवा विभाजन—व्यापार का इसीलिए इतना महत्व है। सामान्यतः छायावादी कल्पना का बोधपक्ष—अधिक निश्चित अर्थ मे उसे अनुभूति भी कह सकते हैं— अदृश्य और अस्पष्ट है पर इसका कारण हमें तत्कालीन सामाजिक परिस्थितियों मे ढूँढना होगा।

कल्पना जब रूढ़ि तथा परम्परा के विरुद्ध एक भावात्मक विद्रोह के रूप मे भावना और अनुभूति के नये सौन्दर्य लोको के बीच विचरण करती हुई दिखाई देती है, तो उसे स्वच्छन्द कल्पना कहते हैं। अपने इस रूप मे वह जीवन और जगत की नयी मर्मच्छवियों का उद्घाटन करती है और प्राचीन प्रतीकों तथा उपमानों का परिष्कार और पुर्ननिर्माण भी। आधुनिक

वैज्ञानिक विकास ने मानव जीवन के केवल वाह्य-पक्ष को ही नहीं प्रभावित किया, उसने उसके बोध-पक्ष को भी विस्तृत और सम्पन्न बनाया। विचारों के नये-नये क्षितिज खोले और अनुभवों को फैलाने के लिए दिशाओं का अनन्त विस्तार किया। अब व्यक्ति की भावना का प्रसार गिने-गिनाये विभागों की परिधि में नहीं हो सकता था, उसे खुली हवा और उन्मुक्त आकाश की आवश्यकता की पूर्ति स्वरूप आये थे।

स्वच्छन्द कल्पना की विशेषताओं की खोज के लिए हमें छायावाद की विविध भावभूमियों का आकलन करना होगा। छायावादी कविता का सबसे प्रिय विषय है प्रकृति। प्रकृति में भी उसका सम्पूर्ण रूप सभार उसे प्रिय न था। अपनी सौन्दर्य प्रिय वृत्ति के अनुसार छायावादी कवियों ने उसके कोमल, रमणीय, आकर्षक, उदान्त तथा विस्मयकारी रूपों की ओर ही अधिक प्रवृत्ति दिखाई। स्वच्छन्द कल्पना को जाग्रत और उद्दीप्त करने में प्रकृति का सौन्दर्य प्रेरक शक्ति का काम करता है। आई ए रिचर्ड्स ने 'तो प्राकृतिक सकेतो को ही कल्पना-वृत्ति का मूल उद्गम-स्रोत माना है। उनके अनुसार प्रकृति की ओर से प्राप्त इगितो पर मनुष्य का मन जिस वृत्ति के द्वारा पच्युत्सुक हो उठता है, उसे कल्पना कहते हैं।' सभी प्रकार की कल्पनाओं के लिए चाहे यह बात सत्य न हो, पर रोमैटिक (छायावादी) कल्पना के सम्बन्ध में तो यह निर्विवाद रूप से सत्य है। महादेवी जी ने तो इसे स्पष्ट रूप में स्वीकार भी किया है कि प्रकृति के सौंदर्य और प्रकृति के ऐश्वर्य ने भारतीय कल्पना को जिन सुनहरे-रूपहले रंगों से रंग दिया वे तब से आज तक नहीं धुल सके। महादेवी जी का सकेत यहाँ संभवतः वैदिक कल्पनाओं और आदि काव्य की ओर है। पर छायावादी कविताओं में

पायी जाने वाली प्रकृति से उनका एक बहुत बड़ा अंतर है, जिसे नही भूलना चाहिए। प्रकृति पर चेतना का आरोप छायावादी कविताओं की एक बहुत बड़ी विशेषता मानी जाती है। पर यह आरोप वैदिक कल्पनाओं से बहुत भिन्न है। वैदिक ऋषि के निकट तो कोई द्विधा या द्वन्द्व था ही नहीं। वह पूरे अन्तर्मन से स्वीकार करता था कि नदी, सूर्य, ऊषा, चन्द्रमा, वरुण आदि शक्ति और चेतना के लोकोत्तर रूप हैं। वह आरोप नहीं करता था— केवल 'विश्वास' करता था। पर छायावादी कवि का आरोप एक प्रकार का विशुद्ध काव्यात्मक भ्रम था। उनके पीछे 'विश्वास' का कोई दृढ़ आधार नहीं था। उसे चेतना का आरोप न कहकर कवि का आत्म प्रक्षेपण कहना अधिक सगत होगा। इसका प्रमाण यह है कि छायावादी कवियों ने कही भी प्रकृति को अपने से अलग करके देखने का प्रयास नहीं किया है। दूसरे शब्दों में वे शुद्ध प्रकृति चित्रण कभी नहीं करते। बल्कि प्रकृति के स्पर्श से मन में जो छायाचित्र उठते हैं, उन्हीं का काव्यात्मक उपयोग करते हैं। अर्थात् छायावादी कवि के निकट प्रकृति अपने आप में महत्वपूर्ण नहीं थी, उसका महत्व उन प्राकृतिक बिम्बों और प्रतीकों के कारण था, जिनके द्वारा वह अपनी अस्पष्ट अनुभूतियों को वाणी देना चाहता था। इसीलिए पन्त, प्रसाद, निराला और महादेवी वर्मा के काव्यात्मक बिम्ब— विधान में जीवन और जगत् के अति परिचित सकेतों की अपेक्षा प्रकृति के सुदूर धुँधले और अगम्य सौन्दर्य बिम्बों की संख्या अधिक है।

स्वच्छन्द कल्पना का एक अधिक सूक्ष्म और अन्तर्दृष्टि मूलक रूप रहस्यपूरक कविताओं में पाया जाता है। वहाँ काव्य का सार मूर्तीकरण एक प्रकार की साकेतिक गरिमा से भर उठता है। रहस्यवादी कवि के निकट

प्रत्यक्ष वस्तु एक प्रतीकात्मक सत्ता के रूप में होती है जो निरन्तर अपने से परे किसी वृहत्तर सत्य की ओर इंगित करती रहती है। बाह्य रूपकारों से उसका सम्पर्क टूट जाता है, और अनुभवकर्ता एक ऐसी शब्दातीत मनोदशा में पहुँच जाता है जहाँ वह अपने समानधर्मा मनुष्यों के बीच नितान्त अकेला होता है। ऐसी अवस्था में दैनिक व्यवहार की सुपरिचित भाषा से उसका काम नहीं चलता। उसे नयी मर्मच्छवियों (बिम्बों) और संकेतों की आवश्यकता होती है फलतः रहस्यवादी कवि की कल्पना प्रत्यावर्तन — पद्धति का आश्रय ग्रहण करती है। उच्चतर अनुभूतियों की अभिव्यक्ति में एक ऐसी स्थिति आती है, जहाँ प्रेषणीयता की प्रत्यक्ष पद्धति व्यर्थ हो जाती है, अतः वैसी अवस्था में कवि विराधोभास की शैली अपनाने के लिए विवश होता है।

‘शलभ मैं शापमय वर हूँ।

किसी का दीप निष्ठुर हूँ॥

ताज है जलती शिखा।

चिनगारिया श्रृंगार—माला॥

ज्वाला अक्षय कोष— सी

अगार मेरी रगशाला॥’

नाश में जीवित किसी की साध सुन्दर हूँ। इस प्रकार विरोधी बिम्बों में तीव्रतम अनुभूति को अभिव्यक्त करने की अद्भुत क्षमता होती है।

मनुष्य के वृत्तिगत साधनो में सबसे पहला स्थान सौंदर्य वृत्ति का है। सौंदर्य रहस्यमय प्रेरणा उसे प्रकृति के आन्तरिक रूप की खोज के लिए विकल करती है। सौंदर्य के मूल की यही खोज जब सार्थक बिम्बों में रूपांतरित होकर अभिव्यक्ति पाती है तो उससे रहस्यमय प्रधान ऋचाओं, सूक्तियों, पदों और गीतों का जन्म होता है। छायावादी कवियों ने ऐसे बिम्बों की अवतारणा प्रायः एक अस्पष्ट और धूमिल वातावरण में की है। जीवन की गोधूली, रजनी का पिछला पहर, निशीथ की शक्ति और प्रत्यूष वेला की जागरण से पूर्व की निस्पन्द जनशून्यता — रहस्यवादी कविताओं की ये परिचित पृष्ठ भूमियाँ हैं। इसके अतिरिक्त स्वप्न, संध्या, नक्षत्र, प्रभात, पवन, वसंत इत्यादि के चित्र भी प्रायः मिलते हैं। कवि की अतदृष्टि इन चित्रों पर एक अनुराग-रजित व्यक्तित्व का आरोप कर लेती है और इस प्रकार आत्म-निवेदन के लिए एक मूर्त-कल्पना का आधार मिल जाता है। फलतः बिम्बों का स्वरूप की छायात्मक हो जाता है। उसका एक पक्ष तो पाठकों की रस-सवेदना की तृप्त करने में समर्थ होता है। पर एक दूसरा पक्ष भी होता है जो केवल उसकी दृष्टि को विस्मय — विमुग्ध और चमत्कृत करके छोड़ देता है। तात्पर्य यह है कि अतदृष्टि प्रेरित बिम्बों का पूर्ण प्रत्यक्षीकरण कभी नहीं हो पाता 'कुछ' ऐसा होता है जो हर बार पाठकों की सवेदन-क्षमता की परिचय से बाहर रह जाता है। यहाँ तक कि रहस्यवादी कविता का एक दृश्य बिम्ब भी चक्षु का विषय उतना नहीं होता, जितना भावना का या सूक्ष्म सवेदना का, उदाहरण के लिए महादेवी वर्मा का यह रहस्य-बिम्ब लीजिए —

रजत रश्मियों की छाया में धूमिल धन-सा बह आता

इसमें सदेह नहीं कि सौन्दर्य दृष्टि की सूक्ष्मता और बिम्ब की गहन रूपात्मक पृष्ठभूमि हमें प्रभावित अवश्य करती है। पर रजत रश्मियों की छाया और उसमें धूमिल धन की कल्पना हमारे लिए सहज ग्राह्य नहीं होती। अतः इस प्रकार की कविताओं में बिम्ब ग्रहण ऐन्द्रिय स्तर पर न होकर मानसिक स्तर पर होता है। पहले मन अनुभव करता है और फिर इन्द्रियाँ उस अस्पष्ट अनुभव की पुष्टि करती हैं। इस प्रकार बिम्बों में एक संकेत ग्राह्य अस्पष्टता का विकास होता है, जो अर्थ की छायाओं को सूक्ष्म और दूरव्यापी बनाता है।

बिम्ब विधान की शैली में परिवर्तन और परिष्कार लाने के लिए काव्य भाषा को भी परिवर्तित और परिष्कृत करना आवश्यक था। द्विवेदी युग की संवेदन शून्य इतिवृत्तात्मक भाषा नयी अनुभूतियों को संप्रेषित करने में असमर्थ थी। उस युग का कवि अपने मर्यादावादी दृष्टि के अनुसार प्रत्येक शब्द को उसके कोशगत अर्थ में ही प्रयुक्त करता था। वह शब्द-चयन को कल्पना व्यापार के अन्तर्गत नहीं मानता था। शब्दों के चुनाव और उनमें काव्यात्मक अर्थों का प्रक्षेपण वह अपनी मर्यादित विवेक-बुद्धि से ही करता था। स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन का आगमन ही वस्तुतः अनुशासित काव्य-दृष्टि और मर्यादित विवेक-बुद्धि के विरुद्ध हुआ था। अतः काव्य भाषा के निर्माण की दिशा में भी छायावादी कवियों ने स्वच्छन्द कल्पना का भरपूर उपयोग किया। उन्होंने असंख्य नये शब्दों का अन्वेषण किया। बहुत से पुराने शब्दों का पुनरुद्धार कर उनमें नवीन अर्थों का प्रक्षेपण किया। कुछ अति प्रचलित रूढ़ शब्दों को नये संदर्भों में रखकर उनके परम्परागत अनुषंग को बदलने का प्रयास किया। कुछ अनावश्यक संयुक्त क्रियाएँ छोड़

दी गयी और कुछ परिचित क्रिया पदों पर स्वारापात देकर उनमें नयी व्यञ्जना और अर्थवक्ता भरने का प्रयास किया गया। यह सब कुछ एक सम्पन्न हुआ। नये शब्दों के निर्माण के प्रति सबसे अधिक आग्रह पत और निराला ने दिखाया। प्रसाद ने पुराने शब्दों का पुनरुद्धार अधिक किया और महादेवी जी ने जाने-पहचाने आत्मीय शब्दों को संगीत और व्यञ्जना का नया सौंदर्य प्रदान किया। यहाँ महादेवी के प्रमुख शब्दों की एक सूची उपस्थित की जा सकती है जिनसे उनके बिम्ब-निर्माण की दिशा और स्वरूप को पहचानने में सुविधा होगी।

अपरिचित, सकल्प, निर्माण-उन्माद, अक-सप्तृत्ति, हाट, मेला, दुकेला, तूलिका, निर्वाण, शयनागार, असीम, सीमा, टरकीला, दीपावलियों, शून्य, श्रृंगार, नीलम, तितली, केसर, खुमार, चितेरा, मोम, जुगनू, सीप, यवनिका, वारिदघोष, अभिसार, आसव, दीपशिखा, शलभ, चित्रपटी, आविल, पकिल, वेणीबधन, शीशफूल, अजलि, दुकूल, पदचाप, शेकाली, मौलक्षी, प्रवालकुज, हरसिगार, वानीर, रजनीगंधा, पाटल, वकुल, धनसार, टकसाल, लीला कमल, रेखाक्रम, स्वरसगम, दृगजल, मेहदी, दर्पण, अगराग, लोरी, अर्चन, केरववन, अश्रुमाल, आलोकपन, पुलकपखी, रगशाला, अगुरुधूम, आरती बेला।

महादेवी के शब्दों की सीमा उनकी अपनी सुरुचि और व्यक्तिगत परिवेश की सीमा है। अन्य छायावादियों की तरह शब्दों और बिम्बों की खोज में उन्हें अपने घर की सीमा के बाहर बहुत कम जाना पड़ा है। जिन वस्तुओं से एक सुरुचि-सम्पन्न नारी अपने घर आस-पास को अलंकृत और आकर्षक बनाती है उन्हीं वस्तुओं के कलात्मक उपयोग से उन्होंने

अपने काव्य को मूर्त और भास्वर रूप प्रदान किया है। वही दीपशिखा, अगराग, धनसार, दर्पण, केसर, अगुरुधूम, वेणीबन्धन, शीशफूल, अलझलक और दुकूल आदि शब्द हैं जो उनकी रहस्यात्मक कविताओं को भी एक घरेलू स्पर्श से युक्त कर देते हैं। इन परिचित शब्द—सकेतो से उन्होंने एक अत्यन्त मोहक और आत्मीय वातावरण तैयार किया है। स्वभाव से कलाकार होने के कारण उन्होंने चित्र के बाह्य उपकरणों का भी काव्यात्मक उपयोग किया है। तूलिका, प्याली, चित्रपटी, मोम, रेखाक्रम इत्यादि शब्द उनके यहाँ प्रायः मिल जाते हैं। इसी कला प्रियता ने उन्हें दीप्त और आकर्षक रंगों की ओर आकृष्ट किया। मरकत, नीलम, मोती और प्रवाल कुज जैसे शब्द इसी सौंदर्य दृष्टि की उपज हैं। प्राकृतिक वस्तुओं में वे शेफाली, मौलक्षी, हरसिगार और बहुल की परिधि के बाहर बहुत कम गयीं और यदि गयीं भी तो अधिक से अधिक वानीर कुज तक। व्यापकता की दृष्टि से महादेवी का शब्दकोष छायावाद के अन्य बड़े कवियों की तुलना में बहुत सीमित है। पर उन्होंने अपने गिने—चुने शब्दों को भी तराश कर एक ऐसी दीप्ति और कलात्मक गरिमा दे दी है, जो दूर से ही पाठक को अपनी ओर आकृष्ट करती है। परिष्कृति और प्राजलता की दृष्टि से उनका शब्द—वैभव संपूर्ण छायावादी काव्य में अपना विशिष्ट स्थान रखता है। उन्होंने शब्दों के संचलन और पद—विन्यास में अत्यधिक सतर्कता से काम लिया है। उनकी बिम्ब योजना में भी चेतन कला—पद्धति की प्रवृत्ति स्पष्ट है। इस अत्यधिक कलात्मक, सतर्कता के कारण उनके बिम्बों में स्वतः स्फूर्तता कम और अलकृति अधिक है।

छायावादी कवियों ने विशेष्य (वस्तु) के विस्तार के साथ-साथ विशेषणों के क्षेत्र का भी विस्तार किया। फलतः उनके सूक्ष्म-जटिल वस्तुओं की विशेषताएँ पहली बार उद्घाटित हुईं। जीवन और जगत के अलग-अलग पड़े हुए असंख्य विशेष्य और विशेषण पहली बार एक-दूसरे के निकट लाये गये। इस कार्य में सृष्टि विधायनी स्वच्छन्द कल्पना का पूरा उपयोग किया गया। परिणाम यह हुआ कि ऐसे विशेष्य और विशेषण के बीच भी सम्बन्ध स्थापित किया गया जिनमें ऊपर से देखने पर कोई समानता अथवा निकटता नहीं थी। अनेक विशेषणों को उनके चिरपरिचित सदृश से स्थानान्तरित करके नये अपरिचित सदृशों से संयुक्त किया गया। आधुनिक समीक्षा की भाषा में यह पद्धति 'विशेषण सदृशों' के नाम से पुकारी जाती है। हिन्दी कविता के रूपविन्यास के विकास में छायावादियों की यह देन बहुत महत्वपूर्ण मानी जाएगी। कदाचित् काव्य के रूप विधान में विशेषणों को इतना महत्व कभी भी नहीं दिया गया। यह छायावादी कवियों के भाववादी दृष्टिकोण और उर्वर कल्पनाशीलता का ही परिणाम है कि उन्होंने विशेष्य से अधिक विशेषणों को महत्व दिया।

दिवानी चोटे, ढरकीला श्रम, मीठी याद, स्वप्निल हाला, मधुमय पीड़ा, अरुण बान, स्वप्निल धन, व्यथासिक्त चितवन, निष्कल दिन, मूक परिचय, चौकी रजनी, तन्दिल पल, सुरभित पख, पथहीन तम, कटकित मौलक्षी, धूमछाँह विरह बेला, पुलकित स्वप्न, पुलकित अवनी, सलज शेफानी, अस्कूट मर्मर, चित्रित पख, दिग्भ्रात झझा, उलझा दुख, स्पदित व्यथा, शिथिल कारा, रसमय प्रस्तर, सुनहल हास, स्निग्ध सुधि, एकाकिनी बरसात आदि। महादेवी के विशेषणों में अधिक चमक और कलात्मक सूक्ष्मता पायी जाती है। अपनी

जैवी प्रकृति के उन्होंने नारी सुलभ विशेषणों का प्रयोग अधिक किया है— जैसे सलज शोफाली, तन्द्रिल पल, दीवानी चोटे इत्यादि। चूँकि उनका आगमन छायावाद के प्रौढकाल में हुआ था, अतः उन्होंने पूर्व प्रचलित चित्रोपम विशेषणों को भी ज्यों का त्यों अपना लिया है। 'स्वप्निल धन' और 'मधुमय पीड़ा' आदि विशेषण ऐसे ही हैं। अत्यधिक प्रयोग के कारण ये लाक्षणिक विशेषण भी अपनी मूर्तिमक्ता खो चुके हैं। अतः इस प्रकार के विशेषण केवल एक अतिरिक्त अलङ्कृति का काम करते हैं। महादेवी जी की निजी विशिष्टता की झलक हमें दूसरे प्रकार के विशेषणों में मिलती है— जैसे धूपछाही विरह बेला, निष्कल दिन, एकादिनी बरसात। इनमें से अन्तिम विशेषण ध्यान देने योग्य है। बरसात को एकादिनी कहकर उन्होंने उसकी सारी करुणा को जैसे मूर्त कर दिया है। उनके अधिकांश विशेषण व्यथा अथवा वेदना प्रधान हैं। यह उनके दुखवादी जीवन-दर्शन के अनुकूल ही है। ताजगी और नवीनता की दृष्टि से महादेवी जी के विशेषण पन्त और निराला के विशेषण की तरह स्वतः स्फूर्त नहीं हैं। उनमें कल्पजनित आवेग कम और कलात्मक सतर्कता अधिक है। उनके विशेषण का क्षेत्र बहुत विस्तृत नहीं है।

महादेवी जी की कविताओं का सौंदर्य वर्णगन्धमय बिम्बों के सकलन में उतना नहीं है, जितना सूक्ष्म और एकोन्मुख प्रतीकों की योजना में। रहस्यपर कवियित्री होने के कारण उन्होंने अपनी प्रारम्भिक कविताओं में व्यजनागर्थी बिम्बों का प्रयोग अधिक किया है। रश्मि और नीहार में जो दीप, फूल, आकाश और निर्झर इत्यादि के चित्र आये हैं। उनमें बिम्बात्मकता अवश्य है पर साथ ही वे प्रस्तुत सदर्भ के अतिरिक्त किसी

गहन अपरोक्ष सत्ता की ओर भी सकेत करते हैं। इस दृष्टि से उन्हें प्रतीकात्मक बिम्ब कहना अधिक सगत होगा। बाद की कविताओं में इन बिम्बों की इतनी आवृत्ति हुई कि उनका ऐन्द्रिय और मूर्त रूप विलीन हो गया और वे निश्चित रहस्यात्मक संकेतों के वाहक बन गये। इसीलिए उनके काव्य में सूक्ष्म की भावना अधिक मिलती है, स्थूल का रूपाकार कम। आधुनिक कवि के वक्तव्य उन्होंने स्पष्ट शब्दों में कहा है कि मेरी कविता यथार्थ की चित्रकर्त्री न होकर स्थूलगत सूक्ष्म की भावुक है। उनके बिम्बों का चयन मुख्यतः दो क्षेत्रों से हुआ प्रकृति तथा नारी जगत। प्रकृति के अन्तर्गत उन्होंने प्रायः उन्हीं दृश्यों को ग्रहण किया है जो सामान्यतः सम्पूर्ण छायावादी कवियों में पाये जाते हैं— जैसे सध्या, प्रभात, वसंत, और प्रवास। पन्त यदि चौदनी के कवि हैं और निराला बादलों के तो महादेवी एकाकिनी बरसात की कवियित्री कही जा सकती है। उनके सध्या और प्रभात के चित्राकन में भी सूक्ष्मता और अलंकृति अधिक है। एक ही दृश्य को उन्होंने अनेक कलात्मक बिम्बों में बाँधने का प्रयास किया है। सूर्योदय के लिए मूर्त कल्पनाएँ देखिए—

- 1 तम—तमाल के फूल
 गिरा दिल पलके खोली।
- 2 रजनी ने मरकत वीणा पर
 हँस किरनों के तार सभाले।।

पहले बिम्ब में प्राकृतिक तत्वों की प्रधानता है। पर दूसरे बिम्ब में जो रूपक प्रस्तुत किया गया है, उसमें नारी जगत की जानी-पहचानी वस्तुएँ अधिक हैं— जैसे मरकत, वीणा, तार, हँसी। इसी प्रकार महादेवी जी का बिम्ब विधान परिचित और अपरिचित, अभ्यतर और बाह्य दोनों प्रकार के तत्वों से मिलकर गठित हुआ है। पर अनुभूति के स्तर पर उनके बिम्ब आत्मनिष्ठ और अन्तर्मुखी अधिक हैं। वे अपने अनुभूति-क्षेत्र से बाहर निकलकर जीवन और प्रकृति के बृहत्तर क्षेत्रों में जाने का प्रयास बहुत कम करती हैं। इससे अनेक बिम्बों में अपरिचय जन्य आघात देने की क्षमता कम और आत्मीयता पूर्ण सह-अनुभूति जगा सकने की सामर्थ्य अधिक है। प्रकृति और नारी जगत के अतिरिक्त उन्होंने बाल्मीकि और कालिदास की प्रभाव-छाया अद्भूत सस्कारी बिम्ब भी हिन्दी को दिये हैं। जैसे—

‘यह विरह की रात का कैसा सवेरा है

पक का रथ चक्र से लिपटा अँधेरा है।’

रथचक्र से लिपटे हुए पक की धारणा आज की नहीं है। इसीलिए इस उपमा में रथचक्र से सबधित अनेक ऐतिहासिक अनुषंगों को जगाने की क्षमता है। पर महादेवी जी के काव्य में ऐसे सस्कारी बिम्बों की संख्या बहुत कम है। जहाँ तक निर्माण-प्रक्रिया का प्रश्न है, महादेवी जी की सभी कविताओं में बिम्ब सघटन का सौँचा लगभग एक ही है। उनके अधिकांश बिम्ब अन्योक्ति अथवा रूपक प्रधान हैं। इसीलिए अनेक गीतों के अलग-अलग चित्र एक समन्वित और धनीभूत रूप में हमारे सामने आते

है। वस्तुतः उनका एक गीत एक पूरा बिम्ब होता है। दीपक, शलभ, नदी, समुद्र, निर्झर, शून्य, मन्दिर इत्यादि उनके प्रमुख प्रतीक हैं जिनको विभिन्न अर्थ-सदृशों में रखकर उन्होंने अनेक व्यजनागर्भी बिम्बों का निर्माण किया है। समुद्र और नदी के रूपक का तो प्रायः सभी छायावादी कवियों ने प्रयोग किया है। यह एक ओर उनके बिम्बों के सार्वभौम स्वरूप का। जैसे छायावादी कवि असीम से सीमा की एकाकारता का आकाक्षी था, उसी प्रकार निराला के शब्दों में, वह अपने 'तमाम चित्रों का अनादि और अनन्त सौंदर्य में मिलाने की चेष्टा भी करता था।

वैसे तो यह सम्पूर्ण छायावादी काव्य की एक विशेषता है, पर महादेवी जी के बिम्ब-विधान का यह प्रमुख चरित्र-लक्षण है।

प्रसाद और महादेवी वर्मा के काव्य में छायात्मक बिम्ब सबसे अधिक मिलते हैं। महादेवी के एक प्रसिद्ध गीत की निम्नलिखित पक्तियाँ देखिये—

“मेरा पग-पग सगीत भरा
श्वासों से स्वप्न-पराग झरा”
नभ के नवरंग बुनते दुकूल
छाया में मलय-बचार पली”

छायावादी चित्र भाषा पद्धति के सभी तत्व इस छन्द में वर्तमान हैं। पर कुल मिलाकर ये पक्तियाँ कोई स्पष्ट चित्र नहीं दे पाती। इसकी अस्पष्ट मोहकता पाठक के मन केवल एक छाया की सृष्टि भर करती है।

पर जहाँ इस अस्पष्टता की पृष्ठभूमि अधिक सहज और आत्मीय होती है,
वहाँ छायात्मक बिम्ब में अधिक व्यक्तता और तीव्रता आ जाती है

“कोन आया था न जाने
स्वप्न में मुझको जगाने
याद में इन अँगुलियों की
है मुझे पर युग बिताने”

इस छन्द में बिम्ब केवल एक ही है, स्वप्न में देखी हुई अँगुलियों।
पर चूँकि स्वप्न में आने वाले व्यक्ति की सत्ता रहस्यमय है अतः अँगुलियों
का भी कोई स्पष्ट चित्र नहीं बनता। इस अस्पष्ट अग्राह्य चित्र में जो
तीव्रता आई है वह ‘जगाने’ क्रिया की ऐन्द्रिय अनुभूति के कारण।

स्वभाव से ही चित्र कर्त्री होने के कारण महादेवी जी ने कुछ अत्यन्त
सकल धनात्मक बिम्बों की सृष्टि की है। उदाहरण—

“पूछता क्यों शेष कितनी शत
अमर सम्पुट में ढला तू
छू नखों की काँति चिर
स्केत पर जिनके जला तू
स्निग्ध सुधि जिनके लिए कज्जल दिशा में हँस चला तू
परिधि बन घरे तुझे वे अँगुलियाँ अवदात”।

कही—कही अमूर्त वस्तुओं के मिश्रण से भी बिम्ब निर्माण का प्रयास किया गया है। महादेवी की एक पक्ति है—

सजनि, अन्तर्हित हुआ है 'आज' में धुँधला विफल 'कल'

यह एक भिन्न प्रकार मिश्रित बिम्ब है, जिसका प्रत्यक्षीकरण 'आज' और 'कल' के साथ जुड़ी हुई पाठक की व्यक्तिगत स्मृतियों के आधार पर ही संभव हो सकता है।

काव्य के श्रेष्ठतम बिम्बों में एक प्रकार की प्रतीकात्मकता होती है। काव्यात्मक बिम्ब में यह प्रतीकात्मकता दो प्रकार से आती है— विभिन्न प्रसंगों में, एक ही बिम्ब की अनेक कलात्मक आवृत्तियों के द्वारा तथा लाक्षणिक वक्रताओं के द्वारा। छायावादी कवियों ने दोनों पद्धतियों का अवलम्बन किया है। पहली पद्धति का उपयोग महादेवी की कविताओं में देखा जा सकता है और दूसरी पन्त और प्रसाद आदि की कविताओं में। महादेवी जी की कृतियों में दीप, फूल, बाती, तूली, झंझा, नक्षत्र आदि शब्दों की बार—बार आवृत्ति हुई है। फलतः उनकी बाद की रचनाओं में ये शब्द अपने एक निश्चित अर्थ के वाहक बन गये हैं। दूसरे शब्दों में इनमें प्रतीकों की सी एकोन्मुखता आ गयी है। एक उदाहरण—

“यह मन्दिर का दीप इसे नित जलने दो।

झंझा है दिग्भ्रान्त, रात की मूर्च्छा गहरी

आज पुजारी बने ज्योति का यह लघु प्रहरी

जब तक लौटे दिन की हलचल,

तब तक रह जाएगा प्रतिपल

रेखाओ में भर आभा—जल

दूत सौंस का, इसे प्रभाती तक चलने दो”।

इस पूरे छन्द का केन्द्रीय बिम्ब ‘मंदिर का दीप’ है। पर ध्यान से देखा जाए तो ‘मंदिर का दीप’ एक उपलक्षण मात्र है। मुख्यार्थ दीपक नामक पदार्थ से सर्वथा भिन्न है। तात्पर्य उस कृति साधक से है, जो अधिकार में भी ज्योति की क्षीणतम आशा को अपने भीतर सँजोये रहता है। इस व्यंग्यार्थ की प्रमुखता के कारण ‘दीप’ शब्द का पूर्ण बिम्ब ग्रहण नहीं होता। पाठक सीधे उसे साकेतित अर्थ तक पहुँच जाता है। पर बाद की पक्तियों में ‘दीप’ के बाह्य परिवेश का जो चित्र दिया गया है, वह निस्संदेह पाठक के मन में रात की अत्याहत शांति का एक मूर्त रूप उपस्थित करता है अतः ‘दीप’ शब्द का उसके प्रस्तुत अर्थ के साथ किसी न किसी रूप में सम्बन्ध अवश्य बना रहता है। उसकी उसी द्विमुखी भूमिका के कारण उसे प्रतीकात्मक बिम्ब की सज़ा दी गयी है। तात्पर्य यह है कि हिन्दी कविता के इतिहास में छायावादी कवियों ने ही पहले-पहल बिम्ब को उचित प्रतिष्ठा दी और उसी के हाथों वह कलात्मक प्रौढ़ता की अछूती ऊँचाइयों तक भी पहुँच सका।

महादेवी के काव्य में बिम्बों का अध्ययन :

महादेवी के बिम्ब — विधान पर मूर्तिकला एवं चित्रकला का विशेष प्रभाव है। इन्होंने स्वयं स्वीकार किया है—“व्यक्तिगत रूप से मुझे मूर्तिकला विशेष आकर्षित करती है, क्योंकि उसमें कलाकार के अन्तर्जगत का वैभव ही नहीं बाह्य आभास भी अपेक्षित रहता है।” आगे इन्होंने अपनी धारणा को स्पष्ट करते हुए लिखा है। — “कुछ अजन्ता के चित्रों पर विशेष अनुराग के कारण और कुछ मूर्तिकला के आकर्षण से चित्रों में यत्र—तत्र मूर्ति की छाया आ गयी है। वह गुण है या दोष यह तो मैं नहीं बता सकती, पर इस चित्रमूर्ति सम्मिश्रण ने मेरे गीत को भार से नहीं दबा डाला, ऐसा मेरा विश्वास है।” इस तरह छायावादी कविता पर यदि चित्रकला की विधाओं पर भी प्रभाव पड़ा है, तो महादेवी की कविताओं पर सर्वार्थिक। यह अवश्य है कि महादेवी को चित्रकला की कोई विधिवत शिक्षा प्राप्त नहीं है जिसे ये स्वयं स्वीकार करती है तथापि इनके चित्र कविताओं के प्रसादन में समर्थ है।

महादेवी के बिम्बों की दूसरी विशेषता अनाविल करुणा की अधिकता है। इसलिए इनकी कविताओं में करुण मुद्राएँ अधिक व्यक्त हुई हैं। — मृत प्रायः शिशु, अधेरा, शिखा— विकम्पित दीपक इत्यादि । यहाँ यह कहना अनावश्यक न होगा कि चित्रकला के उपर्युक्त प्रभाव के कारण इनके काव्य

मे सबल वर्णपरिज्ञान मिलता है। इन्होंने रंगों के सहारे अपने चित्रों में 'शेड'
'-पस्पैक्टिव' और वैल्यू के अच्छे निर्देशन प्रस्तुत किए हैं। फलस्वरूप
इनके बिम्ब विधान में भी ऐसे रंगीन रेखाकन मिलते हैं। उदाहरण के लिए
'सध्या' और 'प्रभात' के दो चित्र नीचे दिए जाते हैं।

1

गुलालों से रवि का पथ लीप
जला पश्चिम में पहला दीप
विहसती सध्या भरी सुहाग
दृगों से झरता स्वर्ण— पराग।

2

स्मित ले प्रभात आता— नित
दीपक दे सध्या जाती ।
दिन ढलता सोना बरसा
निशि मोती दे मुस्काती ॥

इस तरह इनमें रंगबोधमयी संप्राणता मिलती है। कुछ अन्य उदाहरण भी
देखे जा सकते हैं। —

सीपी से नीलम से द्युतिमय
कुछ पिग अरुण कुछ सित श्यामल ,
कुछ सुख — चंचल कुछ दुख — मथर
फैले तम — से कुछ तूल विरल
मँडराते शत — शत अलि—बादल। (दीपशिखा)

अथवा

“स्वर्ग – कुकुम मे बसाकर
है रंगी नव मेघ – चूनर
बिछल मत घुल जायेगी
इन लहरियो मे लोलरी ।
चादनी की सित सुधा भर
बाटता इनसे सुधाकर
मत कली की प्यालियो मे
लाल मदिरा घोल री
मत अरुण घूघट खोल री।।” (नीरजा)

इन उपर्युक्त पक्तियों का वर्ण परिज्ञान देखते ही बनता है। यह वर्ण परिज्ञान काव्य कला विशेषकर बिम्ब विधान के लिए बहुत महत्वपूर्ण है। रगबोध की बारीकी से बिम्बो मे ऐन्द्रियता और अभिव्यक्ति मे व्यजक वक्रता आ जाती है। साथ ही रगो से कवि की आन्तरिक मनोवृत्ति का पता चलता है। इसलिए वाट्स , थियोडर , डटन , शुक्ल जी ने आलोचना के रगबोध के विश्लेषण को महत्व दिया है काव्य मे रगो के प्रयोग का कवि की प्रकृति से ऋजु सम्बन्ध होता है। इसीलिए रगविशेष कवि के सम्पूर्ण व्यक्तित्व और आन्तरिक प्रकृति का वाचक बन जाता है। पन्त और प्रसाद के लिए लाल रग , निराला के लिए नीला रग और महादेवी के लिए सफेद रग उनके व्यक्तित्व के लिए वाचक है। लाल से अनुराग की , नीला से सात्विक शान्ति की और सफेद से स्वच्छता की अभिव्यक्ति होती है।

महादेवी के काव्य में श्वेत और श्वेत रंग वाले पदार्थों का प्रचुर प्रयोग है।

जैसे—

“निशा को धो देता राकेश, चादनी में जब पलके खोल

कली से कहता था मधुमास, बता दो मधु मदिरा का मोल”।

वस्तुतः, “सफेद रंग से स्वच्छता का बोध होता है। चन्द्रमा, ओस, मोती और चादी आदि वस्तुएँ स्वच्छ हैं। यह तेजस्वी रूप है इससे सात्विकता टपकती है। किसी भी सात्विक भाव की अभिव्यक्ति के लिए साहित्यकारों ने इसी रंग को अपनाया। इस सफेद रंग से वे मनोजगत की उन पवित्र वस्तुओं का निरूपण कर देते हैं जो सुकुमार, स्वच्छ और प्रभावशाली हैं। हिन्दुओं के मार्मिक ग्रन्थों में सफेद रंगों में शुद्ध रंगों में शुद्ध गायत्री भी है, और देवता विष्णु है। गंगा, शिव, कैलाश, हिमालय, शेष, ऐरावत आदि सफेद रंगवाली वस्तुएँ हैं। इन वस्तुओं का उपमान लेकर कवि कभी— कभी अपने वर्ण विषय की सुन्दर अभिव्यक्ति कर पाते हैं। इस प्रकार श्वेत रंग सात्विकता के भावों को स्पष्ट करता है। महादेवी के काव्य में ओस, चादनी, निहार आदि के प्रचुर प्रयोग श्वेत प्रियता के ही फल हैं। इनके काव्य—संसार में नख—चरणों को ज्योति भी श्वेत है और कवियों के प्याले धोने वाली चादनी भी श्वेत है—

मधुर चादनी धो जाती है

खाली कलियों के प्याले।

इसके अलावा महादेवी को आत्म — प्रसाधन या अधिविन्यासन के लिए भी श्वेत रंग ही अत्यन्त प्रिय है। वे सर्वत्र श्वेत वस्त्र धारण करना चाहती है। जैसे—

“जाने किस जीवन की सुधि ले

लहराती आती मधु बयार ” ।

पाटल के सुरभित रंगो से रंग दे हिम—सा उज्ज्वल दुकूल

गुथ दे रशना मे अलिगुजन से पूरित झरते बकुल फूल ।

यहा स्मृति — उल्लास और प्रियतम के अभिनन्दन की तैयारी मे क्षणोत्सविक वस्त्र (चार प्रकार के होते है , नित्यनिवसनिक ,नियज्जनिक , क्षणोत्सविक और राजद्वारिक) का वर्णन है। जो प्राय बेल— बूटेदार और चाक्यचिक्य से भरा होता है। किन्तु कवयित्री को श्वेतिमा और सादगी से इतना स्नेह है कि वह मिलन — त्योहार के समय भी पाटल जैसे श्वेत पुरुष के समान उजला वस्त्र धारण करना चाहती है। निश्चय ही यह श्वेतप्रियता कवयित्री की आन्तरिक सात्विक वृत्ति की परियाचिका है। इस सात्विक वृत्त की पुष्टता के अनुपात मे इनकी वृत्तियो मे रंगो का वैविध्यपूर्ण वैभव घटता गया है। डा० नगेन्द्र का यह मन्तव्य समाचीन प्रतीत होता है कि सान्ध्यगीत मे सध्या की पृष्ठभूमि हाने के कारण उसके चित्रो मे रंगो का वैभव अधिक था। परन्तु दीपशिखा के गीतो मे उसके चित्रो की ही तरह केवल दो रंग है। हल्का नीला और सफेद । जहा कही अधिक रंगो का प्रयोग है भी , वहा ये सभी रंग इस तरह से मिला दिये गए है कि किसी की भी स्वतंत्र सत्ता ना रहे— इसलिए इन चित्रो मे पारद के मोतियो जैसी कोमलता आ गई है।

इस वर्ण्य परिज्ञान के अलावा महादेवी के बिम्ब विधान की एक विशेषता यह है कि इनकी रचनाओं में व्यापार-विधायक बिम्बों की प्रचूरता है जैसे “मोम सा तन धुल चुका अब दीप सामान जल चुका है”। मैं जलने और धुलने के दो व्यापारों से (जलने हुए दीप और धुलती हुई मोमबत्ती के बिम्ब से) विरह की सम्पूर्ण बेकली एवं वेदना को व्यजित करने की चेष्टा की गई है।

महादेवी ने कुछ स्थलों में चित्रोपम बिम्ब विधान के सहारे प्रकृति का चित्र प्रस्तुत किया है ऐसे बिम्बों के निर्माण में कल्पना के सम्भूर्तन से काम लिया गया है। और सम्पूर्ण चित्र फलक को कल्पना की उदात्त संयोजक शक्ति की विशाल पट भूमिका प्रदान की गई है। जैसे अग्नि, अम्बर के बीच अधिष्ठित ज्योति सागर के लिए रूपहली सीप में तरल मोती का अप्रस्तुत अत्यन्त चित्रोपम हुआ है —

अग्नि अम्बर की रूपहली सीप में
तरल मोती सा जलधि जब कौपता
तैरते धन मृदुल हिम के पुज से
ज्योत्सना के रजत पारावार में

इस तरह महादेवी ने बिम्ब विधान में विधायक कल्पना का प्रचूर प्रयोग किया है। किन्तु इनकी विधायक कल्पना कभी-कभी पाठको ग्राहक कल्पना का ख्याल नहीं रखती है। फलस्वरूप ऐसे स्थलों में इनकी चित्र

श्रृंखला अबूझ पहली बन जाती है और पाठको को रसो बोध के बदले मानस चाप दे पाती है।

महादेवी ने चित्रोपम बिम्बो की योजना प्रायः सूक्ष्म भावों के गोचर विधान के लिए ही की है। अनुभव गम्य सूक्ष्म भावों को चाक्षुष बिम्ब विधान के सहारे गोचर प्रत्यक्षीकरण के स्तर पर ला देना कवि कल्पना की मूर्ति विद्यायनी शक्ति का सर्वोत्तम निष्कर्ष है। उन्होंने सूक्ष्म भावों के ऐसे गोचर प्रत्यक्षीकरण में वस्तु अथवा वस्तु के व्यापार विशेष का सहारा लिया है। जैसे —

सुनहले सजीले रंगीले धवीले
हसित कटकित अश्रु — मकरन्द नीले
विखरते रहे स्वप्न के फूल अनगिनत

(दीपशिखा)

यहाँ वस्तु के सहारे गोचर प्रत्यक्षीकरण हुआ है। अर्थात् भावात्मक स्वप्न की रंगामेजी को वर्ण बहुल्य फूलों के अप्रस्तुत से मूर्ति बना दिया गया है इसी तरह सहानुभूति की वर्जना जैसे सूक्ष्म भाव का प्रत्यक्षीकरण व्यापार के सहारे प्रस्तुत किया गया है —

अब तरी पतवार जाकर
तुम दिखा मत पार देना
आज गर्जन में मुझे बस
एक बार पुकार लेना (दीपशिखा)

किसी पार जाने वाले व्यक्ति को तरी और पतवार लाकर पार दिखा देना सहानुभूति का व्यापार है और ,ऐसे व्यापार है और ऐसे व्यापार का मत कहकर निषेध करना उस सहानुभूति की वर्जना का प्रत्यक्ष चित्र प्रस्तुत कर देता है इस प्रकार सूक्ष्म भावों के गोचर प्रत्यक्षीकरण की सफलता महादेवी के बिम्ब —विधान की एक नायाम विशेषता है। सचमुच सूक्ष्म भावों के ऐसे विचार — विधान से कविता की प्रभविष्णुता बहुत अधिक बढ़ जाती है।
जैसे—

यह सपने सुकुमार तुम्हारी स्थिति से उजले

अथवा

आते अक्षरहीन व्यथा की लेकर पाती

अथवा

बिध गले पगों में शूल व्यथा के दुर्मिल

इत्यादि जैसी पक्तियों में सुकुमार सपनों का किसी की स्थिति से उजला होना, अतिरिक्त व्यथा की पाती लेकर आना और पगों में व्यथा के दुर्मिल शूलों का चुभ जाना व्यापार मूलक गोचर विधान के सुन्दर उदाहरण हैं। इसी तरह—

चाह की मृदु उगलियों से छू हृदय के तार

जो तुम्ही छेड़ दी, मैं हूँ वही झकार।

मैं 'चाह की मृदु उगलियो' का प्रयोग इसी का गोचर विधान है महादेवी ने जिस प्रकार सूक्ष्म भावों का गोचर विधान किया है उसी प्रकार इन्होंने गम्भीरता और कलात्मक प्रभिविष्णुता के लिए मूर्त को भावात्मक रूप देकर उसका अमूर्त विधान किया है । मूर्त को अमूर्त बनाना कल्पना की वह दुर्लभ प्रक्रिया है जिसे हम भावनायन कह सकते हैं, जैसे—

सुधि तेरी अविराम रही जल

पद ध्वनि पर आलोक रहूँगी वारती ।

यहाँ किसी सधि में तिल तिल कर जलने वाले व्यक्ति के लिए सुधि के जलने का ही उल्लेख किया गया है। महादेवी में ऐसे अमूर्त विधान प्रिथूल मात्रा में मिलते हैं ।

नाश में जीवित किसी की साध सुन्दर हूँ।

महादेवी ने साहित्य के अनेक जीर्ण बिम्बों का काया कल्प भी किया है और उन्हें वक्र व्यजना से मार्मिक नूतन अर्थ छवि प्रदान की है उदाहरण के लिए हम कालिदास के 'ऋतुसंहार' के उस चित्र को ले सकते हैं जहाँ ज्योत्सना स्नात शारदिया को वय सन्धि में पहुँची हुई शुभ्र वसना के रूप में चित्रित किया गया है।

तारागण भूषण मृदु हन्ती

मेघावरोध परिमक्त शशाक वक्ता

ज्योत्सना दुकूल ममल रजनी

दधाना वृद्धिम्प्रयत्यानुर्दिन प्रमदेव बाला

अर्थात् बादल हटे हुए चन्द्रमा के मुह वाली आज कल की रात तारों के सुहावने गहने पहने हुए और चाँदनी की उजली साड़ी पहने हुए अलवेली नवेली के समान दिन दिन बढ़ती चली जा रही है । चाँदनी रात के ऐसे चित्र सस्कृत के अलकृत काल से लेकर महादेवी समकालीनों तक अनेक बार प्रयुक्त होते रहे हैं और अन्त तक अपनी मार्मिकता खो चुके हैं लेकिन चित्र के उसी फलक पर समान बिम्ब दृष्टि के सहारे महादेवी ने कितनी उदात्त चित्र कल्पना की है।

अवनि अम्बर की रूपहली सीप में

तरल मोती सा जलधि जब कापता है

तैरते घन मृदु हिम के पुज से

ज्योत्सना के रजत पारावार में

यहा धरती और आकाश के दो सम्पुटों में सागर का तरल मोती की तरह स्पन्दित होना और समुद्र में तैरने वाले 'आइस बर्ग' अथवा निहारिका के सदृश्य चादनी में विरल घन खण्डों का तैरना कितना भव्य बिम्ब विधान है । इसी प्रकार सस्कृत साहित्य में लीला कमल के अनेक सलील चित्र मिलते हैं, जैसे —

हँसते लीला कमल जल के बाल कुन्दानुविद्ध

नीता लोध्र प्रसव रजसा पाडुता माननक्षी

चूड़ापाशे नव कुरबक चारु करणे शिरिष

सीमन्ते च त्वदुपगमज यत्र नीयम वधूनाम्

(मेघदूत)

इतना ही नहीं प्राचीन साहित्य में लीला कमल के अनेक पर्यायो के लीलाम्बुज लीलारविद लीलातामरस लीलापद इत्यादि— से सौन्दर्य सृष्टि का प्रयास किया गया है किन्तु महादेवी ने इस बहुचर्चित लीलाकमल को अर्पण तत्पर जीवन का अप्रस्तुत बनाकर जो मार्मिकता प्रस्तुत की है वह अप्रतिम है

जो तुम्हारा हो सके लीलाकमल यह आज

खिल उठे निरुपम तुम्हारी देख स्मिति प्राप्त

जीवन का विरह जल जात

महादेवी के कुछ आत्मनिवेदन परक गीतों के बिम्ब विधान में भी संस्कृत साहित्य के बिम्बों की छाया मिलती है जैसे इन पक्तियों में —

भूलती थी मैं सीधे राग

विछलते थे कर बारम्बार

तुम्हें तब आता था करुणेश

उन्हीं मेरी भूलों पर प्यार

उदयन और वासवदत्ता से मिलती—जुलती स्थिति का बिम्ब का ग्रहण मालुम पड़ता है

बहुरोप्युपदेशेषु यया मामीक्षमाणया

हंसते नक्षत्रस्त कोणेन कृतमाका स्वादितम

अथवा प्रथम दो पक्तियों का बिम्ब 'उत्तरमेघ' को इन पक्तियों से भी साम्य रखता है

उत्सगे व मलिन बसने सौध निक्षिप्य वीणा
मदगोत्राक विरचित पद गेय मुगदातु काया
तन्त्रो मार्दा नयन सलिलै सारयित्वा कथाचिद्
भूयो भूय स्वय मपि कृतामूर्च्छना विस्मरन्ति

यहा यक्ष अपनी प्रियतमा के विषय मे मेघ से कह रहा है कि किस प्रकार उसकी प्रिया विरह विहल होकर स्वयमेव रची हुई मूर्च्छना को बार बार भूल जाती होगी।

इस तरह महादेवी के बिम्ब विधान या अप्रस्तुत योजना और भाषा पर कालिदास का प्रचुर प्रभाव है । इनके कुछ बिम्ब अन्य बिम्ब अथवा रूपक से भी प्रकृष्ट साम्य रखते है जैसे इनकी निम्न लिखित प्रसिद्ध पक्तियों —

मृदुल अक धर दर्पण सा सर

आज रही निशि दृग इन्दीवर

का दृग इन्दीवर श्रृंगार तिलक की इन पक्तियों इन्द्रीवरण नयनम से साम्य तथा रखता सा दिख पडता है ।

इन्दीवरेण नयनम मुख मम्बुजेन

कुन्देन दन्तु मधुरम् नव पल्लवेन

अगानि चम्पक दलै सविधाय

धाता कान्ते कथ घटित वानुपलेन चेत ।

इसी प्रकार 'अमरूकशतक' में भी दृष्टियैव नन्दीवरेषु का प्रयोग मिलता है ।

दीर्घावन्दन मालिका विरचिता दृष्टियैव नेन्दीवरेषु
पुष्पाणाम प्रकर स्मितेन रचितो नो कुन्द जात्यादिभि
दन्तस्वेद मुखा पयोधरयुगेनाहयौ न कुम्भाम्भसा
स्वैर पाक्यैव वे प्रियस्य विशत स्तम्या कृत मगलम ।

पुनः संस्कृत के अन्य श्लोको में भी ऐसी अप्रस्तुत योजना मिलती है ।

कमले कमलोपत्ति श्रयते न तु दृश्यते
बाले! तब मुखाम्भोजे कथनिन्दीवर द्वयम्

अथवा

पाणौ पद्मधिया मधूक मुकुल भ्रान्तया तथा गण्डयो
नीलेन्दीवर शक यानयनयो वेन्धूक बुद्ध्याधरे
लीयन्ते कवरीषु बान्धव जन व्यामोह बद्धस्पृहा ।
दुर्वारा मधुपा क्रियन्ति सुतनु! स्थानानि रक्षिष्यसि

(पाणिनी)

अथवा

विलोचनेन्दीवरवासवासिते सितैरपागद्वग चन्द्रिका चलै-

त्रपामयाकृत्य निभात्रिभाम्यम क्षिति क्षिति मालय मालय

(श्री हर्ष)

‘साध्यगीत’ मे महादेवी ने सुमन रूपी खीलो (लावा) के बरसाने चित्र प्रस्तुत किया—

तारक—लोचन से सीच सीच नभ करता रज को विरज आज

बरसाता पथ मे हरसिगार केशर से चर्चित सुमन—लाज ।

यहा पर कालिदास के ‘रघुवशम्’ का वह चित्र साम्य रखता सा प्रतीत होता है जहा प्रसून वत्सला लतिकाओ को विजयी राजा पर खील बरसाने वाला पौर कन्याओ की भूमिका मे उपस्थित किया गया है—

मरुत प्रयुक्ताश्च मरुत्सखाभ तमर्च्यरादभि वर्तमानम्

अवाकिरन्वाललता प्रसूनैराचार लाजैरिव पौरकन्या ।

(द्वितीय वर्ग)

इसी प्रकार महादेवी ने पावस की प्रकृति के नभरूपी उच्छ्वसित वक्षस्थल पर वक पातो के अरविन्दहार का चित्र प्रस्तुत किया है—

उच्छ्वसित वक्ष पर चचल है

बक—पाँतो का अरविन्द—हार

तेरी निश्वासे छू भू को

बन—बन जाती मलयज बयार ।।

वहा भी कालिदास की बलाका बरबस याद आ जाती है—

मन्द—मन्द नुदति पावनश्चानुकुलो यथा त्वा

वामश्चाय नदति मधुर चातकस्ते सगन्ध ।

गर्भाधान क्षण परिययान्नूनमाबद्ध माला

सेविष्यन्ते नयन सुभग खे भवन्त बलाका ।

(पूर्वमेघ)

इतना ही नहीं महादेवी की उपर्युक्त चार पक्तियों के बाद आने वाली इस सुदार्ध पक्ति केकी-खकी-नुपुर-ध्वनि सुन जगती की मूक प्यास में भी सस्कृत साहित्य के बिम्ब विधान से साम्य दिख पड़ता है। यहाँ जिस तरह केकी-ख की उपमा नुपुर ध्वनि से दी गयी है उसी तरह सस्कृत काव्य में भी केकी-ख और विशेषकर हस स्वप्न की समता नुपुर-ध्वनि से दिखलाई गयी है। उदाहरणार्थ प्रवर सेन की ये पक्तियाँ दृष्टव्य हैं। —

मन्मथ धनुनिर्घोष कमलवनस्खलित लक्ष्मी नुपुर शब्द ।

श्रुयते कलहस खो लघुकरीव्याहत नलिनि प्रति सलाप ॥

छायावादी कवियों के बीच महादेवी के बाद पन्त में ही प्राचीन बिम्बों का नूतन परिवेश में प्रयोग मिलता है। जैसे पन्त जी की शारद-हासिनी—

नीले नभ के रात दल पर

वह बैठी शारद हासिनि

मृदु करतल पर शशि मुख धर

नीख अनिमिष एकाकिनि ।

पाणिनि की खण्डिता के समान 'मृदुकरतल' पर मुख टिकाने की अवस्था में दीख पड़ती है। पाणिनि ने भी मृदु करतल पर शशिमुख पर घर कर बैठी खण्डित नायिका का चित्र प्रस्तुत किया है। एक सखी उस खण्डित नायिका को आश्वासन देती हुई कहती है कि —

पाणो शीणतले तनूदरि । दरक्षमा कपोल स्थली—

विन्यस्त्राजनदिग्ध लोचन जलै किम्लानिमा नीयते ।

मुग्धे । चुम्बतु नाम चचलतया भृगुक्वचित्कन्दली—

भुम्भी लत्रव मालती परिमल किम् तेन विस्मायते ।।

पुनः पन्त की 'भादो की मरन' की इन पक्तियों —

विरद दन्तो से उठ सुन्दर

सुखद कर सीकर से बढ़कर

मै मेघदूत की इस चित्र बन्दिश 'तस्या पातु सुरगम इव तयोनि पूर्वार्द्ध
लम्बे'— की छाया तथ अगली पक्तियों —

भूति से शोभित बिखर बिखर

फेल फिर कटि के से परिकर

मे 'भक्तितच्छैदैरिव विरचिता भूति मगे गजस्य' की ध्वनि पड़ती है ।
इतना ही नहीं, पन्त ने तो कुछ प्राचीन बिम्बों का अत्यन्त द्वध नव
संस्करण प्रस्तुत किया है, जैसे—

गुजित अलि—सा निर्धन अपार ,मधुवन लगता धन अधिकार

मे लिम्पती बतमोडानि वर्षती बाधन नभ पर कैसी नयी कसी दाकारी है ।

इसी प्रकार प्रसाद की रचनाओं में वैदिक बिम्बों का अत्यधिक प्रभाव दृष्टि
गोचर होता है उदाहरणार्थ , अथर्व वेद का यह बिम्ब —

सिन्धोर्ग भंसि विद्युता पुष्पाम् ।

प्रसाद की 'कामायनी' में एक नूतन सुषमा से मडित हो गया है—

नील परिधान बीच सुकुमार

खुल रहा मृदुल अधखुला अंग

खिला हो ज्यो बिजली का फूल

मेघ वन बीच गुलाबी रंग । (श्रद्धा—सर्ग)

इसी तरह अर्थववेद मे हस के रूपक से योजित सूर्य का यह चित्रण —
सहस्र हव्य वियतावस्य पक्षौ हरे हंसस्य पतत स्वर्गम् —
पन्त की इन पक्तियों मे —

उदयाचल से बालहस फिर

उडता अम्बर मे अवदात

कितना सुन्दर रूप पाद गया है।

साराश यह है कि महादेवी की रचनाओ मे भी अन्य छायावादी कवियों की तरह अनेक जीर्ण बिम्बो का कायाकल्प मिलता है। किन्तु अन्तर यह है कि महादेवी के ऐसे बिम्बो मे से अधिकांश ,संस्कृत के अलंकृत काल की रचनाओ के बिम्ब —विधान से प्रभावित है।

जीर्ण बिम्बो को नूतन निवेश देने के अलावा महादेवी के बिम्ब —विधान मे पूर्व स्मृति का जगा देने की शक्ति, नवीनता, तीव्रता, मास्मरता, औचित्य और उर्वरता की प्रचुर मात्रा है। किन्तु जिन रचनाओ मे कवयित्री की जीवनानुभूति निहार नहीं सकी है। उनके बिम्ब बहुत ही धूमिल और अस्पष्ट हो गये हैं। कारण वाह्य तथा आभ्यन्तर जीवन और प्रकृति के विशाल क्षेत्र से छनकर महादेवी के अनेक बिम्ब जीवनानुभूति की दृष्टि से छुटे मालूम पडते हैं। ऐसे बिम्ब इनकी रचनाओ मे अर्थगत अस्पष्टता बढ़ा देते हैं। और प्रायः, लम्बी श्रृंखला का रूप धारण कर लेते हैं। जैसे, 'मैं नीर भरी दुख की बदली', की प्रारम्भिक पक्तियाँ देखी जा सकती हैं। उनमें अनुभूति स्तोक बिम्बो की लम्बी और अनगढ़ श्रृंखला को सुलझाते—सुलझाते पाठक पिछड़ कर रह जाते हैं। साराश यह है कि ऐसे बिम्ब —कवयित्री के वक्तव्य को प्रेषित करने में न सहायता पहुँचा सकते हैं। और न सन्दर्भ

मे आये अन्य बिम्बो के साथ अपना पारस्पर्य ही प्रमाणित कर पाते है।
किन्तु यहाँ कवयित्री न विशेषणात्मक अथवा क्रिया निर्भर बिम्बो की सृष्टि
की है, वहाँ स्पष्टता अनुचरी बन गई है, जैसे—

नीरव नभ के नयनो पर

हिलती है रजनी की अलके—

यहा अधियाली (रजनी की अलके) का बिम्ब हिलने की क्रियात्मक
गत्यात्मकता के कारण अपने अर्थ —सौन्दर्य मे सर्वथा स्पष्ट है। इसी प्रकार
प्राणो के अन्तिम पाहुन — छिप आना तुम छायातना मे ,अन्तिम और
छायातन विशेषण ही बिम्ब को स्पष्ट कर पाते है। केवल प्राणो के पाहुन
कहने से मृत्यु देवता का सकेत स्पष्ट नहीं हो पाता । पुन—

तू एक अतिथि जिसका पथ है देख रहे अगणित हम

साँसो मे घडिया गिन गिन

मे साँसो मे घडियों गिनने के क्रिया —विलक्षण बिम्ब से सकेतित अर्थ और
भी स्पष्ट हो गया है

महादेवी वर्मा के अधिकाश बिम्ब प्रकृति से छनकर आये है,
इसलिए इनमे वैविध्य और कर्म सौन्दर्य का अभाव है। इनमे निराला के
बिम्बो की तरह न अधिकरण विस्तार है और न पन्त की तरह ऐन्द्रियता
अथवा सक्षिप्तता ही। इनमे प्रकृति —परक बिम्बो के अलावा वैदिक साहित्य
से प्राप्त बिम्ब भी मिलते है, जो अत्यन्त विरल है जैसे ———

पक सा रथ —चक्र से लिपटा अँधेरा है।

किन्तु इस प्रभाव को हम पूर्णत वैदिक साहित्य तक ही सीमित नहीं कर
सकते , क्योकि सस्कृत के अलकृत साहित्य मे भी पक से अन्धकार की

उपमा दी गई है। ऐसी औपम्य –योजना के एकाधिक उदाहरण मिलते हैं।
जैसे भट्टि ने सूर्योदय –वर्णन में उत्प्रेक्षा के अन्तर्गत पक से अन्धकार की
उपमा दी है—

दुरुतरे पक इवान्धकारे मग्न जगत सन्तत रश्मिरज्यु ।

प्रनष्ट मूर्ति प्रविभागमुधन प्रत्युज्जहारेव सतो विवस्वापन् ।।

अर्थात् समस्त ससार गाढे कीचर जैसे घने अन्धकार में धँसा हुआ है,
जिससे स्थावर तथा जगम प्राणियों के शरीर बिल्कुल नहीं दिखाई पड़ते ।
उदयाचल पर उदय होने वाला सूर्य रस्सी –रूपी किरणों को चारों ओर
फैलाकर उस अन्धकार से ससार को, मानो उठा रहा है।

महादेवी के अनुवादों में भी अर्थ या भावों की छाया नहीं, वैदिक
बिम्बों का यथावत ग्रहण मिलता है—

स्कन्द देश पर कुन्त

दीप्ति अवतश वक्ष पर

चरणों में पर—त्राण

करो में विधुत भास्वर

पहने स्वर्ण —किरीट

चमकते पथ पर शोभित

कशाघात से मेघ —अश्व

करते संचालित ,

रथी वीर के सदृश

त्वरित आ गये मरुतगण

काया उनके साथ ।

सजल यह पावस का दिन।

यहा रथी वीर रथ —चक्र स्कन्ध देश पर कुन्त इत्यादि उपयुक्त
दृष्टि से छायातव्य है। इसी प्रकार, —

तुम अनन्त जलराशि ऊर्मिभ मै चचल सी अवदात

अनिल —निपीडित जा गिरती जो फूलो पर अज्ञात

मे समुद्रोडयस्य नाड्य पुरुषेधि समहित की बिम्ब ध्वनि मालुम
पडती है।

महादेवी की रचनाओ मे नाद प्रधान बिम्बो के सहारे उदात की सृष्टि
नही मिलती है। इस फन मे छायावादियो के बीच निराला और पत ही
माहिर है।जैसे,—

रवि हुआ अस्त, ज्योति के पत्र पर लिखा अमर

रह गया राम—रावण का अपराजेय समर

आज का तीक्ष्ण शर—विद्युत —क्षिप्र—कर वेग प्रखर

शतशेल सवरणशील ,नील नभ गर्जित स्वर ,

प्रतिपल परिवर्तन व्यूह ,भेद—कौशल —समूह

राक्षस —विरुद्ध प्रत्यूह —कुद्ध —कपि —विषम —हूह।—

(राम की शक्ति पूजा — निराला)

और

गलित ताम्र भव, भुकुटि मात्र रवि

अथवा

वे डूब गये , सब डूब गये——

दुद्रभ , उदग्रशिर ,अद्रिशिखर

(पन्त)

इत्यादि की तरह नादोक्त बिम्ब महादेवी की रचनाओं में मिलते हैं, और जो वे सभी उदात्त —सृष्टि में अक्षम हैं।

महादेवी के कुछ गीतों में विश्रुखल बिम्ब मिलते हैं। ऐसे बिम्बों में सदृश प्रभावों के सातत्य का अभाव रहता है। पूर्व उदाहरण में नर भरी दुख की बदली ऐसे ही गीतों में से एक है। इस इस विश्रुखलता का एक कारण है कि इनके बिम्ब नन्दतिक सूक्ष्मताओं के गोचर प्रत्यक्षीकरण से अधिक उन अतृप्त इच्छाओं का समूर्तन प्रस्तुत करते हैं, जिन्हें कवयित्री सरेआम प्रकट करना नहीं चाहती। फलस्वरूप अधीक्षक की भूमिका में रहने वाले सुपर-इगो से प्रेरित अपग्रव का दूसरा कल यह होता है कि इनकी कविता में बिम्ब विधान प्रधान और गौण का सबन्ध —निर्वाह नहीं कर पाते। बिम्ब विधान के लिए उचित यह है कि किसी गीत में एक बिम्ब प्रधान हो—

केन्द्रीय सार्थकता की ओर अनुधावित जिसे उपचित करने के लिए अन्य बिम्ब गौण बनकर आते हैं। किन्तु महादेवी के गीतों में इसका निर्वाह नहीं मिलता। इनकी रचना में किसी बिम्ब को प्रधान कहना खतरे से खाली नहीं है। प्रायः इनके बिम्ब मूवी पिक्चर की तरह एक, दो, तीन, कर पाठक की मना दृष्टि से स्फूर्तिवान बनकर निकल जाते हैं और उनमें वह अपेक्षित स्तम्भ नहीं मिलता, जो विलम्बित विभावनशील उपस्थिति के द्वारा किसी बिम्ब की रसानुभूति तक पहुँचाने के लिए आवश्यक हुआ करता है। अतः यह कहना सत्य से अधिक दूर नहीं है कि बिम्ब —विधान में रसोद्बोधन से अधिक दूर नहीं है कि बिम्ब विधान में रसोद्बोधन से अधिक एक कैलिडोस्कोपिक वैविध्य मिलता है।

दूसरी ध्यातव्य बात यह है कि महादेवी के बिम्ब —विधान में सूक्ष्म —निरीक्षण जनित सश्लिष्ट चित्रण कम मिलता है। इस अभाव का परिपार्श्विक फल यह हुआ कि इनके बिम्ब —विधान में अनेक स्थलों पर वह ऐन्द्रियता नहीं आ सकी है, जिसके कारण निराला और पन्त के बिम्ब कला वरेण्य हो गये हैं। उदाहरण के लिए ये पक्तियाँ दृष्टव्य हैं।—

प्रिया यामिनी जागी

अलस फडक दृग ,अरुण मुख तरुण अनुरागी ।

ज्योति की तन्वी ,तडित द्युति ने क्षमा मागी ।

निराला

अथवा

गगा के चल जल में निर्मल ,कुम्हल किरणों का रक्तोपल है
मूढ़ चुका अपने मृदुजल ।

लहरो पर स्वर्ण रेखा सुन्दर पड़ गई नील जो अधरो पर

अरुणाई प्रखर शिशिर से डर

पन्त

यहाँ सभी बिम्ब ऐन्द्रियता से इस प्रकार उपेत हैं कि बरबस पाठक की रसग्राहकता को उदबुध्य कर देते हैं। किन्तु महादेवी के बिम्ब इतने सुलझे और स्पष्ट नहीं हैं। उनसे रसानुभूति अर्जित करने में बुद्धि —व्यायाम करना पड़ता है। अर्थबोध की दृष्टि से इनके बिम्ब —विधान में उपर्युक्त ऐन्द्रियता के अभाव पर बिम्बों की फिल्म जैसी गत्यात्मकता ने करैले पर नीम के काढ़े का काम किया है। फलस्वरूप इनके गतिशील बिम्ब पाठक की आँखों के समझ फिरकी बन जाते हैं।

महादेवी के बिम्ब —‘विधान की एक विशेषता है—वस्तुओं और व्यापारों की सश्लिष्ट योजना सामान्यतः जहाँ वस्तु और व्यापार की सश्लिष्ट योजना रहती है , वहाँ बिम्बों में अस्पष्टता नहीं रहती किन्तु महादेवी के बिम्ब —विधान में वस्तु व्यापार की सश्लिष्ट योजना के रहते भी अस्पष्टता है। इसका कारण यह है कि महादेवी अपने काव्य में मानसिक वृत्तियों और वातावरण को भी वस्तु व्यापारों को सश्लिष्ट योजना द्वारा ध्वनित करना चाहती हैं। फलस्वरूप उद्देश्य की दुः साध्यता काव्य की अस्पष्टता बन जाती है जैसे—

रजनी ओढ़े जाती थी झिलमिल तारों की जाली

उसके बिखरे वैभव पर जब रोती थी उजियारी।

अथवा

विश्वासों का नीड़ निशा का बन जाता जब शयनागार

लुट जाते अभिराम छिन्न मुक्ता वलियों के वन्दनवार

तब बुझते तारों के नीरव नयनों का यह हाहाकार,

आसू से लिख—लिख जाता है कितना अस्थिर है ससार।।

ये दोनों चित्र व्यापार की सश्लिष्ट योजना और वातावरण निर्माण में अधिक शक्ति व्यय करने के कारण अस्पष्ट हो गये हैं। इस अस्पष्टता का दूसरा कारण लाक्षणिकता के प्रति अनावश्यक मोह है। इसका तीसरा कारण यह है कि छायावादी काव्य के व्यक्त प्रकृति के सौन्दर्य प्रतीकों को न लेकर महादेवी जी ने उन प्रतीकों को अव्यक्त गतियों और छायाओं का संग्रह किया है। इससे इनकी रचनाओं में वेदना की विवृत्ति और

रहस्यात्मकता बढ गई है। किन्तु वे स्थल कही कही अधिक दुरुह हो गये हैं। जैसे—

उच्छ्वासो की छाया मे, पीडा के आलिगन मे।

निश्वासो के रोदन मे, इच्छाओ के चुम्बन मे

मैं दूढ रही थी लेकर धुधली जीवन की ज्योति।।

महादेवी की कविता मे उन सतही बिम्बो का भी प्रयोग मिलता है। जो प्राय रूप सज्जा या अभिविन्यसन के लिए प्रयुक्त होते हैं। किन्तु इनके कुछ बिम्ब अन्तस्थ सहजानुभूति के चित्रात्मक वाहन भी होते हैं। उदाहरण के लिए यहा प्रयत्न श्रृंगार की झाकी कितनी मर्म मधुर बन गयी है। —

शशि के दर्पण मे देख देख

मैंने सुलझाए तिमिर केश

गूथे चुन तारक पारिजात

अवगुष्ठन कर किरणो के अशेष

क्यो आज रिझा पाया उसको

मेरा अभिनव श्रंगार नही ?

स्मित से फेर कर कीके अधर अरुण

गति के धावक से चरण लाल ,

स्वप्नो से गीली पलक आज

सीमन्त सजा ली अश्रु—माल

स्पन्दन निस प्रतिफल भेज रही

क्या युग युग से मनुहार नही ?

अतः महादेवी के ऐसे बिम्बों पर टी ई हूम की यह बात लागू होती है— “ इमिजेज इन वर्स आर जाट मीथर डिकोरेशन्स , बट द वेरी इन्सेन्स आफ एन इण्ट्यूटिव लैंग्वेज।” सच में सहजानुभूति से सश्लिष्ट होने के कारण से ही महादेवी के वे बिम्ब जो प्रयोग की आवृत्ति से अथवा व्यञ्जना की घनता से प्रतीक बन सके हैं। लेह्न के शब्दों में एस्थेटिक मोनैडस अथवा हर्षर्ट रीड के शब्दों में पोयेटिक गेस्टाल्ट कहे जा सकते हैं। महादेवी की रचना में मिलन प्रसंगों का प्रायः अभाव सा है। किन्तु जहाँ कहीं नित्य संयोग का भाव व्यक्त किया गया है। वहाँ मिलन प्रसंग के संकेतक अनेक लौकिक बिम्ब अभिराम बनकर उपस्थित हुए हैं। ऐसे बिम्ब उन कविताओं में अधिक मिलते हैं। जिनमें कवियत्री के प्रिय के आगमन का रहस्य संकेत मिल चुका है जैसे।—वासकसज्जा का श्रृंगार , दर्पण, दर्शन, वेणी—बन्धन, समासोक्ति के माध्यम से आलिंगन—चुम्बन इत्यादि के चित्र इस कोटि के बिम्बों में गिने जा सकते हैं। इस प्रसंग में यह भी ध्यान देने की बात है कि महादेवी के अधिकांश बिम्ब विशेषण—निर्भर अथवा क्रिया—निर्भर हैं। जो कला दृष्टि से सर्वथा स्वाभाविक हैं। पद रचना में बिम्ब के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए श्री केदार नाथ सिंह ने भी इस ओर पाठकों का ध्यान इन शब्दों में आकृष्ट किया है। — ‘मुख्यतया वाक्य के तीन भाग हो सकते हैं। सज्ञा, विशेषण, और क्रिया, इनमें बिम्ब की स्थिति किस में होती है सह विचारणीय है। सामान्यतया वह कहीं भी किसी भी रूप में हो सकती है। विशेष रूप से उसकी सत्ता विशेषण और क्रिया में ही मानी जाती है। कारण यह है कि वाक्य के वैशिष्ट्य को जितना विशेषण और क्रियाएँ व्यजित करती हैं उतना सज्ञा नहीं। सज्ञा तथ्य और

विशेषण तथा क्रिया कमश भावना तथा प्रकृति या मानवीय चेष्टा को व्यक्त करते हैं। क्रिया से बिम्ब की गत्यात्मकता स्फुट होती है। और विशेषण से उसकी विलक्षणता तथा वैशिष्ट्य। वस्तुतः बिम्ब विधान में विशेषण और क्रिया का महत्वपूर्ण स्थान रहता है। छायावादी कवियों के बीच पन्त ने सर्वोत्तम विशेषण निर्भर बिम्बों की सृष्टि की है। उनका एक ही विशेषण सम्पूर्ण सन्दर्भ को अर्थजगत से चमत्कृत करता है। जैसे —

दूर उन खेतों के उस पार

जहाँ तक गई नील झंकार।।

मे एक विशेषण नील सुदूर प्रसरित नीलिमा की निशब्दता को व्यजित कर देने में समर्थ है। इसी प्रकार निराला क्रिया और क्रिया विशेषण निर्भर बिम्बों के सफलतम शिल्पी हैं। ये वर्णन के क्रम में कुछ ऐसी गतिबोधक क्रियाओं और सटीक क्रिया विशेषण का चटुल प्रयोग कर देते हैं। कि वर्ण वस्तु का बिम्ब आँखों के सामने स्पष्ट हो जाता है। जैसे सरोज, स्मृति, की इन पक्तियों में —

धीरे धीरे फिर बढ़ा चरण

बाल्य की केलियों का प्रागण

कर वार कुज तारुण्य सुधर

आई लावन्य भार थर थर

कापा कोमलता पर सस्वर

ज्यो मालकोश नव वीणा पर।

की किया और किया विशेषणों के कारण इस वर्णन में ऐसी चित्रात्मक रौनक आ गयी है जिसे हम स्वर क्रॉम्बी के शब्दों में एन्चाप्टपष्टा कह सकते हैं।

इस दृष्टि से महादेवी के बिम्ब विधान में पन्त से अधिक समानता है कारण इनकी रचनाओं में विशेषण निर्भर बिम्ब अधिक मिलते हैं जैसे—

ओ चिर नीरव । (दीपशिखा)

यहाँ मात्र दो विशेषणों चिर और नीरव से पर्वत का बिम्ब बोध हो जाता है । पुन इसी कविता में कुछ विशेषणों विकल्प अश्रुन्तरल सुधि —वर्तन, फूल का फूल चीर, चंचल उर्मि —विरल और गति विह्वल से ही पर्वत को तोड़कर निकलने वाली अविरल गति में बहती हुई व्याकुल सरिता का बिम्ब प्रस्तुत हो जाता है इसी प्रकार दीपशिखा के पाचवे गीत में एक—एक विशेषण से ही सम्पूर्ण बिम्ब को उपस्थित कर दिया गया है। जैसे लास तन्मय तणित से चमकती हुई बिजली का भीत टारक मूँदते दृग से टिम टिमाते तारों का और भ्रन्त मारुत पथ न पाता से गुमराह बटोही की तरह फिर —फिर (गिरह मार कर) घूम आने वाले वाक्यचक्र का चित्र स्वतः स्पष्ट हो जाता है।

किन्तु इस विवेचन का यह आशय नहीं है कि महादेवी की रचनाओं में केवल विशेषण निर्भर बिम्ब ही मिलते हैं । कवयित्री ने कई स्थलों पर किया निर्भर बिम्बों के भी मौजू उदाहरण प्रस्तुत किया है जिनमें गत्वर कियात्यापारों का सुष्ठु आयोजन मिलता है । जैसे—

घेर ले छाया अमा वन

आज कज्जल अश्रुओं में रिम —झिमा ले यह घिरा धन

अथवा

जाने किस जीवन की सुधि ले

लहराती आती मधु बहार।

अथवा

अगस्त गन्ध बयाज ला—ला

विकच अलको को वसाती।

इन उदाहरणों में कियाआ के द्वारा ही कमल रुम झूम कर वसन्त वाली बादल का, हस पदिका की तरह होले —हाले इठला कर चलने वाली वसन्ती वैहर का और मध्य कालीन शृंगार युग में धूप —धूम्र से कशपास वासित करने वाली सुकेशिनी का बिम्ब पाठकों के समक्ष कर दिया गया है।

बिम्ब बैविध्य के कारण महादेवी की गीता में टेक के भावानुसार शप पक्ति —पक्ति का अर्थ बैठाना बरी—वरी में लान देन के समान वृथा प्रयत्न है क्योंकि कवयित्री अमिधा से नहीं के बराबर जान लेती है। दूसरे इनकी कविता शब्द सकेतन में होकर चित्रधर्मी होती है अतः इनकी कविताओं का अर्थ शब्द निर्भर नहीं होता है। यह बिम्ब व्यर्थ होता है। प्रत्येक बिम्ब अपने आप में यथा सम्भव पूर्ण रहकर भी एक दूर बहती पूर्णता से केन्द्रित वृहत्तर बिम्ब —वृत्त में समाहित होने के लिए निश्चित दिशा की ओर अनुधावन करता है। इसी तरह प्रत्येक बिम्ब टेक की पक्ति का सुदूर समर्थन करता है।

उदाहरण के लिए 'मैं नीर भरी दुख की बदली' के प्रारम्भ होने वाली सम्पूर्ण कविता ली जा सकती है। इसमें प्रत्येक बिम्ब डेल्टा या नुहाना की समीपी धारा के समान विभिन्न शाखाओं में विभक्त रहकर भी एक सागर

—सगम (केन्द्रगत सार्थकता) के लिए प्रयत्नशील प्रतीत होता है। महादेवी के ऐसे बिम्ब विधान में अभिव्यक्ति —लाधव या कल्पना का शार्क हेण्ड मिलता है तथा ऐसे बिम्ब विधान से निर्मित कविताओं के अन्तिम दन्द में हमें एक झटिति के साथ वक्तव्य का औचक क्लोज अप मिलता है जैसे—

विस्तृत नभ का कोना कोना

मेरा न कभी अपना होना

परिचय इतना इतिहास यही

उमड़ी कल थी , मिट आज चली।

महादेवी की कविताओं में कहीं —कहीं बिम्ब विधान की चित्रोद्धत शैली मिलती है। इनकी मूडवाली कविताओं में जहाँ एक मूडा के चित्र की लपक कर पकड़ता हुआ दूसरा मूडा प्रारम्भ होता है यह शैली अधिकतर प्रयुक्त हुई , जैसे, साध्यगीत की एक कविता , जो इस चित्र से प्रारम्भ होती है—

सो रहा है विश्व , पर प्रिय तारको में जागता है.।.

निचति बन कुशली चितेरा—

रग गई सुख—दुख रगो से

मृदुल जीवन —पात्र मेरा।

उसके अन्त में मूडा की भिन्नता के कारण ऐसा विपरीत बिम्ब जोड़ दिया गया है—

मेघ —रूधा अजिर गीला

टूटता —सा इन्दु कन्दुक

रवि झुलसता लोल पीला।

अतः महादेवी का ऐसा बिम्ब -विधान सिलवर द्वारा वर्गीकृत चूराहोल्ड सिम्बॉलिज्म से सादृश्य रखता है। ऊपर के विवेचन में यह कहा गया है कि महादेवी के बिम्बा श्रृंगवित नहीं होता, वे टूटे हुए से विलग-विलग होते हैं। किन्तु बिम्बों के इस बिलगाव और टूट का कारण प्रतिभा का दुर्भिक्ष अथवा काव्यानुभूति की सच्चाई का एकान्त अभाव नहीं है। इनका कारण चित्रोन्मोह है। इनकी काव्य-कल्पना और चित्र -कल्पना सहचरी है किन्तु समुगत नहीं है जहाँ काव्य कल्पना और उड़कर मध्य गगन में बिहार करने लगती है, वहाँ इनकी चित्र -कल्पना किसी क्षितिज के पास धूनी रमाकर बैठी रह जाती है। अतः बिम्बों की विश्रृंखलता का कारण इस दौड़ में पीछे पड़ने वाली चित्र -कल्पना के प्रति अतिशय मोह है। इन्होंने अपनी पगधरी चित्र कल्पना का रगन करते हुए लिखा है। -
'मेरे गीत और मित्र दोनों के मूल में एक ही भाव का रहना जितना अनिवार्य है उनकी अभिव्यक्तियों में अन्तर उतना ही स्वाभाविक है। गीत में विविध रूप में, रग, भाव, ध्वनि सब एकत्र हैं, पर चित्र में इन सबके लिए स्थान नहीं रहता उसमें प्रायः रगों की विविधता और रेखाओं के बाहुल्य में भी एक ही भाव अंकित हो पाता है, इसी से मेरा चित्र गीत को एक मूर्त पीठिका दे सकता है, उसकी संपूर्णता बाँध लेने की क्षमता नहीं रखता,'
कुछ ऐसी ही दशा कविता में अनुस्यूत महादेवी के उन भाव-चित्रों की भी है, जिन्हें हम कवि के सवेगों का पोयेटिक इक्वीवैलेण्ट कह सकते हैं।

अब मैं बिम्बों के प्रकार और महादेवी की रचनाओं में उनके विनियोग पर विचार करती हूँ। चूँकि बिम्ब ऐन्द्रिय प्रभाव की प्रतिकृति हुआ करते हैं। इसीलिए इनके उतने ही प्रकार हैं, जितने सेन्स इम्प्रेसन के। इस दृष्टि से

बिम्बों के प्रकार —निर्धारण के मुख्यतः पांच आधार हो सकते हैं —दृष्टि गंध शब्द, रस, और स्पर्श किन्तु कुछ आलोचकों ने बिम्बों के विभाजन पर किंचित विस्तार से सोचा है। इनके अनुसार बिम्बों का विभाजन भीत ताप और गति तथा अमर्ष, मन्यु तोष उत्साह, श्रान्ति इत्यादि के बोध के आधार पर होना चाहिए। इतना ही नहीं, अंग्रेजी साहित्य के आलोचकों ने तो इस विभाजन को 'द्रोपदी का चीर' बना दिया है। जितने प्रकार का विभाजन उन्होंने प्रस्तुत कर दिया है। जैसे—विसरल इमेज, किनेस्थेटिक इमेज, थर्मल इमेज, टाइड इमेज, डिफ़ोर्टिव इमेज, फ़क्शनल इमेज, टेक्टाइल इमेज, प्राइवेट इमेज इत्यादि। किन्तु इस संख्या—विस्तार के साथ ही यह बात विचारणीय हो जाती है। कि इस तरह तो बिम्बों के अनन्त प्रकार हो सकते हैं। हम सुविधा तथा सुनिर्णीतता के लिए बिम्बों के निम्नलिखित मुख्य प्रकार मान सकते हैं—

- | | |
|----------------------|-------------------|
| (1) चाक्षुष बिम्ब | (विजुअल इमेज) |
| (2) श्रव्य बिम्ब | (ऑडिटरी इमेज) |
| (3) गतिबोधक बिम्ब | (मोटर इमेज) |
| (4) स्पर्शिक बिम्ब | (टेक्टाइल इमेज) |
| (5) तापमानबोधक बिम्ब | (थर्मल इमेज) |
| (6) रासायनिक बिम्ब | (गस्टेटरी इमेज) |
| (7) धाविक बिम्ब | (आल फैक्टरी इमेज) |

महादेवी की रचनाओं में तापमानबोधक बिम्बों के अलावा शेष सभी प्रकार के बिम्बों के उदाहरण मिल सकते हैं। किन्तु इनकी विशेष रुचि चाक्षुष, श्रव्य, और स्पर्शिक बिम्बों की ओर है। इनकी रचनाओं में श्रव्य

बिम्ब वहाँ मिलते हैं, जहा कवयित्री ने डिवाइन च्वायस, जिसे सन्तो ने अनहदनाद कहा है, को सुनने और समझने की चेष्टा की है । इस नाद की अनुभूति अथवा ग्रहण चेष्टा को कवयित्री ने प्रायः श्रव्य बिम्बों के सहारे प्रस्तुत किया है। जैसे, रश्मि की वह कौन शीर्षक कविता में इन्होंने अज्ञात से प्राप्त श्रावण —सुख को सगीत (जोश्रव्य है) के बिम्ब से व्यक्त किया है—

कुमुद —दल से वेदना के दाग को

पोछित जब आँसुओं से रश्मियों

चैकि उठती अनिल के निश्वास हूँ

तारिकाएँ चकित सी अनजान —सी

तब बुला जाता मुझे उस पार जो

दूर के सगीत —सा वह कौन है ।

इसी प्रकार महादेवी ने जहाँ कहीं ऑप्टिकल हैल्यूसिनेशन (एक प्रकार की आध्यात्मिक गज निर्मालिका)के कारण दृश्य वस्तु विशेष पर कुछ इतनी इलहामी धारणाओं का आरोप किया है, वहाँ चाक्षुष बिम्बों का सुन्दर उदाहरण मिलता है। वैसे उपर्युक्त कविता के दूसरे बन्द में तिमिर —मेघाच्छादित रजनी के बीच चमकने वाली साधारण विजली (जिसका चाक्षुष प्रत्यक्ष होता है) पर कवयित्री ने कुछ जिज्ञासा मूलक रहस्यारोपक कर उसे अत्यन्त असाधारण अथवा विशिष्ट बना दिया है—

शून्य नभ पर उमड़ जब दुख भार—सी

नैश तम में सघन छा जाती घटा

विखर जाती जुगनुओं की पोंत भी

जब सुनहले आँसुओं की हार सी,

तब चमक जो लोचनो का मूँदता

तडित की मुस्कान में वह कौन ।

एव प्रकारेण उपर्युक्त विभाजन के आधार पर महादेवी की रचनाओं में बहुश बिम्बों के अनेक उदाहरण ढूँढे जा सकते हैं, किन्तु यह विभाजन ही मूलतः भ्रान्त मालुम पड़ता है क्योंकि इसका आधार ऐन्द्रियानुभूति है कलह की अनिवार्य और वरेन्य विभूति सौन्दर्य बोध नहीं अतः हमें उपर्युक्त विभाजन के आधार पर उदाहरणों को उद्धृत करने के बदले महादेवी के बिम्बों का नन्दतिक बोध की दृष्टि से अध्ययन प्रस्तुत करने की चेष्टा करेंगे।

महादेवीके बिम्ब विधान में वर्ण बोध की प्रचुरता है चित्र कला से प्रेम रहने के कारण वस्तु विशेष के दृश्य आरगो और रगीन रेखा कृतियों को काव्य में बिम्बित करने की चेष्टा इनके लिए सर्वथा स्वाभाविक है अतः इन्होंने इच्छित चित्र की चाक्षुष विशिष्टताओं को अंकित करने के लिए इन्द्रधनुषी बिम्ब विधान का सर्वाधिक प्रयोग किया है जिसमें रगायजी का पुट और वर्ण परिज्ञान का निर्देशन मिलता है जैसे —

नव कुन्द कुसुम से मेघ पुञ्ज

बन गये इन्द्र धनुषी वितान,

दे मृदु कलियों की चटक ताल

हिम—बिन्दु नचाती तरल प्राण

धो स्वर्ण प्राप्त में तिमिर गात दुहराते अलि लिशि मूक गान ।

अथवा

कनक से दिन मोती सी रात

सुनहली सॉझ गुलाबी प्रात

इसी प्रकार महादेवी कि रचनाओ मे उपकरणमूलक चतुष्कबिम्ब विधान के भी सुन्दर उदाहरण मिलते है इस कोटि के बिम्ब विधान मे चित्र विशेष की सम्पूर्णता तद विषयक सम्पूर्ण उपकरणो की दृष्टि से सिद्ध होती है उदाहरणार्थ समुद्र का निम्नाकित चित्रण उपकरणो की दृष्टि से पूर्ण प्रतीत होता है ।

इन कनक रश्मियो मे अथाह

लेता हिलोर तम सिन्धु जाग

बुद बुद से वह चलते अपार

उसमे विहगो के मधुर राग,

बनती प्रवाल का मृदुल फूल जो क्षितिज रेख थी कुहर म्लान ।

यहाँ हिलोर बुद बुद प्रवाल ओर फूल तथा सागर के दो प्रसिद्ध गुण बहाव एव अथाह सभी उपकरण प्रस्तुत है जिनके सगत उल्लेख से सिन्धु का चित्र स्पष्ट हो जाता है इसी प्रकार महादेवी ने रूप श्रृंगार का भी बिम्ब विधान प्रस्तुत किया है —

स्मिति से कर कीके अधर अरुण

गति के जावक से चरण लाल

स्वप्नो के गीली पलक आज

सीमन्त सजा ली अश्रुमाल

यहाँ श्रृंगार के सभी मुख्य उपकरण —लिपस्टिक ,महावर,अजन ओर सीमन्त माल उपस्थिति कर दिये गये है ।

महादेवी ने कल्पनाश्रयी तीर्थक बिम्ब शैली का भी सहारा लिया है। ऐसे बिम्ब विधान में अनुभूति नहीं अनुभूतियों की रमणीय कल्पना रहती है जिसे हम अनुभूतिके साथ कल्पना का अनुचित हस्तक्षेप कह सकते हैं। इन बिम्बोंकी दुर्बलता यह है कि फिर फिर आने वाले आर्वतक प्रेक्षणों के कारण इनमें भाव और वस्तु की एकतान्ता नष्ट हो जाती है तथा काव्य के आलंबन को आश्रय काल बहुविधि प्रक्षेपण विकृति अथवा अस्वाभाविक बना देता है जैसे —

पिक की मधु मयि वशी बोली
नाच उठी सुन अलिनी भोली
अरुण सजत पाटल बर्साता
तम पर मृदु पराग सी रोली
मृदुल अक पर दर्पण सा सर
आँज रही निषि दृग इन्दीवर

प्रस्तुत बिम्ब का विधान पाहेंनि के मनुहार में हुआ है जिसमें तीर्थक कल्पना की योजना क्योंकि यहाँ पिक की वशी का स्वर सुनकर भोली अलिनी नाच उठती है इतना ही नहीं यहाँ तम पर पराग की रोली बरसती है और रजनी के इन्दीवर से दृग अन्जित भी हो जाते हैं। इस प्रकार यहाँ कल्पना पर्त पर पर्त प्याज के छिलके की तरह जमी हुई दिख पड़ती है।

विश्रुखल बिम्बों की योजना और एक ही कविता में निबद्ध मूड की भिन्नता के कारण महादेवी की रचनाओं में परमेय प्रवेशक बिम्ब विधान भी यत्र तत्र प्रयुक्त हुआ है। छायावादी कवियों के बीच महादेवी की रचनाओं

मे इसका सर्वाधिक प्रयोग मिलता है ,क्योंकि इनकी अधिकांश कि कविताएँ चित्रशृंखला पर अवलम्बित रहती हैं ।उदाहरण के लिए रश्मि की कोन है ।शीर्षक कविता के प्रारम्भ में वेदना विद्ध दशा को कुमुद दल से वेदना के दाग को , पोछती जब आँसुओं से रश्मियाँ सध्या के द्वारा और अन्त में अहलाद की मनोदशा को रश्मियों की कनक धारा में नहा, मुकुल हँसते मोतियों का अहर्ष दे । प्रभात के द्वारा दिखलाया गया है , किन्तु इन दशादृश्य के अनुरूप ही दोनों चित्र सध्या और प्रभात के बीच पे बन्द अथवा मध्यम कडी के रूप में ज्योत्सना-स्नात रातिका चित्र प्रस्तुत किया गया है—

अवनि अम्बर की रूपहली सीप में
तरल मोती —सा जलधि जब कौपता ,
तैरते घन मृदुल हिम के पुज से
ज्योत्सना के रजत परावार में,
सुरभि बन जो थपकियों देता मुझे
नीद के उच्छ्वास —सा वह कौन है।

इस प्रकार निष्कर्ष के रूप में कहा जा सकता है कि महादेवी के गीतों में हमें कविता में शाश्वत धर्म—बिम्ब —विधान— का पुष्कल संरक्षण मिलता है ।

महत्वपूर्ण प्रवृत्तियों पर दृष्टि रखकर ही छायावादी काव्य क सम्बन्ध में कोई मत निश्चित किया जा सकता है। छायावादी काव्य विकास के शिखर लहर, आसू, कामायनी (प्रसाद) गीतिका तुलसीदास (निराला) गुजन (पत) नीरजा (दीपशिखा) (महादेवी) आदि रचनाओं में देखे जा सकते हैं, जिनके आधार पर छायावादी काव्य विशिष्ट ही नहीं गरिमामयी भी है। पूर्ववर्ती युग की रसविहीनता तथा शिल्पगत असिद्धि को सिद्ध और समृद्धि में जितनी तीव्रता से छायावादी कवियों ने बदला वह आश्चर्यकारी भी है और सराहनीय भी। श्रीधर पाठक और मुकुटधर पाण्डेय की स्वच्छन्दतावादी कविताओं और कामायनी, तुलसीदास प्रवृत्ति रचनाओं के मध्य भावना और रूप-विन्यास के बहुत से आयाम हैं जिन्हें केवल बीस-बाइस वर्षों में ही छायावादी कवियों ने पारकर दिखाया।

छायावाद के प्रसाद भाषा सौष्ठव, पत का कल्पना सौकुमार्य और मनोरम प्रकृति नियंत्रण, निराला के मुक्त छंद महादेवी के अनुपम कलात्मक शब्द मणियों से सुसज्जित राम कुमार वर्मा के अलकृति विशेष न होने पर भी सीधे गर्भ को छूने वाले भावगीते गीत परवर्ती 'साहित्यकारों' के लिए भी प्रेरक रहे हैं।

नरेन्द्र शर्मा, रामधारी सिंह 'दिनकर' भगवती चरण वर्मा और हरिवंश राय बच्चन यद्यपि छायावाद युग के पूर्वाद्ध कवियों से शैली-शिल्पगत वैविध्य रखते हैं, तथापि उनका शब्द विन्यास, बिम्ब योजना, वचन विदग्धता आदि उनके प्रभावों से सर्वथा मुक्त नहीं रही है। प्रगतिवाद का जन्म भी एक प्रकार से छायावाद के द्वारा ही हुआ है। निराला के कठ से फूटनेवाला 'जागो फिर एक बार' का नारा ही आगे चलकर 'प्रगतिवादी' का सामूहिक स्वर बना, दिनकर, भगवतीचरण, नरेन्द्र, अचल नागार्जुन आदि ने जिसमें अपना स्वर

मिलाया। प्रयोगवाद और 'नई कविता' के नाम पर स दिख्यात हान वाली काव्यधाराओं में छायावादी प्रवृत्तियों के अवशेष अवश्य खाजे जा सकते हैं क्योंकि पूर्ववर्ती युग की धरोहर लेकर ही कोई रचनाकार नए सृजन में समर्थ होता है। वर्तमान नयी हिन्दी कविता का मूल स्वर और उसकी अतिशय बौद्धिक निषिद्धता, अनास्था एवं सौन्दर्य विहीनता छायावाद से उसे बहुत दूर खींच ले आई है तथापि उसमें छायावादी ढंग के रोमानी भावना से रजित तरल कोमल बिम्ब तत्र थी प्रायः दे जाते हैं। मुक्त छन्द आज की पचलित काव्य-विधा है।

वर्तमानयुगीन अनेक कवियों ने छायावादी गीत-परंपरा का नया विस्तार दिया है, इनमें मुख्य— जानकी वल्लभ शास्त्री (रूप-अरूप, तीरतरंग, विश्र, मेथगीत, अवतिका) सुमित्राकुमारी सिन्हा (विहाग, पद्मिनी, बोलों के देवता) आरसी प्रसाद सिंह (आरसी), नीरज (विभावरी, प्राणनीति, दर्द दिया है), रमानाथ अवस्थी (रात और शहनाई) गिरिजा कुमार माथुर (धूप के धान) वीरेन्द्र मिश्र (लेखनी वेला) आदि। यह गीतकार भाव पक्ष और काव्य विधा दोनों ही क्षेत्रों में छायावादी कवियों से पर्याप्त प्रभावित हैं। छायावादी कवियों जैसी उच्चकोटि की कला इनमें नहीं है, तथापि इनके गीत अनगढ़ भी नहीं हैं। मर्मोच्छेदन द्वारा पाठक-वर्ग को भाप विचारों कर देने में सक्षम हैं, मासल और जलीन्द्रिय के स्थान पर उनमें मासल (किन्तु स्वरथ और वासना रहित) प्रेम का चित्रण हुआ है। सहजानुभूति और भाषागत सरलता उनके गीतों की मूलभूत विशेषताएँ हैं। इस रूप में आधुनिक युगीन छायावादी गीतों के एक बड़े पौर का निराकरण करते हैं।

इनके अतिरिक्त प्रतिष्ठित कवियों में अभी महादेवी वर्मा और रामकुमार वर्मा का साहचर्य हिन्दी काव्य प्रेमियों को प्राप्त है। इनकी लेखनी यद्यपि पहले

की भाति सक्रिय नहीं रह गई है, किन्तु छायावादोत्तर युग में रचित उनकी स्फुट कविताओं में भी भाव, भाषा अथवा शिल्पगत कोई महत्वपूर्ण परिवर्तन लक्षित नहीं होता। पत की चिन्तनधारा ने समय समय पर अनेक मोड़ लिए हैं किन्तु उनकी रचनाएँ अत्यन्त जनहित और विश्व कल्याण की उसी महत् आकांक्षा से युक्त दिखाई देती हैं जिसका प्रारम्भिक रूप 'गुजन' में सुख-दुख के समन्वय में प्रकट हुआ था। छायावाद की भाव प्रवणता को पत बहुत पीछे छोड़ आए थे तथापि उसके सस्पर्श यत्र-तत्र उनकी नवीनतम कृतियों में भी मिल जाते हैं। डॉ. देवराज के अनुसार छायावाद का पतन अनेक वर्ष पूर्व हो चुका है। उन्होंने पतन के कारणों की भी विस्तृत स्थापनाएँ हैं। लेकिन विचार-पूर्वक देखा जाए तो सत्साहित्य कभी नहीं मरता, और न किसी श्रेष्ठ साहित्यिक प्रवाह का पतन ही होता है। छायावाद के नाम पर जो कुछ लिख गया जो नए-नए शिल्पित प्रयोग हुए, वे सारे के सारे महत्वपूर्ण न सही, उनका एक वृहत् अंश हिन्दी कविता की महत्वपूर्ण उपलब्धियों के अन्तर्गत रखा जा सकता है। छायावाद में शब्दमोह, बिम्बमोह, अस्पष्टता, क्लिष्टता, निराला, कुठा, पलायनवृत्ति, उपतिशयवाच्यता, और कल्पनाशीलता आदि क्षेत्र थे, तो कोमल पदावली भावात्मक पर्ण योजनाएँ, गत्वर भाषा, नवीन अप्रस्तुत, नए प्रतीक के साथ जीवन और काव्य की नीरसता को दूर करने वाले प्रेम और सौन्दर्य के मर्मस्पर्शी मधुरगीत तथा लोक कल्याण की कामना की युक्त उदात्त भावनाएँ और विराट मानवतावादी स्वर भी था। उसने ब्रजभाषा को ही काव्यपयोगी मानने के विचार का खण्डन किया तो खड़ी बोली का परिष्कार भी किया, व्याकरण की कड़ियाँ तोड़ी तो भाषा को सूक्ष्मातिसूक्ष्म अर्थवाहिनी भी बताना, कविता के लिए द्वन्द्व बधन का तिरस्कार किया तो मुक्तछंद की परंपरा भी स्थापित की, मर्यादित और चिरप्रचलित काव्य शैली का विरोध किया तो

हिन्दी कविता को नई और अधिक सशक्त वचन भंगिमा भी दी थी। इस प्रकार छायावाद का साहित्यिक योगदान कम महत्वपूर्ण नहीं है। इस अर्थ में कि आजकल हर प्रकार की कविताएँ युग के बदले हुए परिवेश के फलस्वरूप मन को पूर्ण परिस्तृप्ति नहीं दे पाती। छायावाद अपने युग के अनुरूप रूपाकार ग्रहण करके जन्मा और पनपा तथा अपने परवर्ती साहित्यकारों के लिए बहुत सी महत्वपूर्ण धरोहर छोड़ गया। जो वर्तमान हिन्दी कविता में नए रूप और अभिज्ञान ग्रहण करके जीवित है। मनुष्य के सामाजिक तथा मानसिक जीवन में प्रतीक और बिम्ब की इतनी व्यापकता और इतना महत्व है कि आधुनिक ज्ञान के विकास के साथ-साथ बिम्ब एवं प्रतीक-चिंतन की परंपरा में भी पर्याप्त मनोवैज्ञानिक और क्रमबद्ध विकास हुआ है प्रतीक एवं बिम्ब कला-रचना के अंतरंग क्षणों का साक्षीदार होता है, इसलिए आलोचना और लालित्य बोध के क्षेत्र में जब भी कला और उसकी सृजन प्रक्रिया का विश्लेषण किया गया तो प्रतीक एवं बिम्ब के सदर्थ में विभिन्न निष्कर्षों की प्राप्ति हुई। लेकिन इसके अतिरिक्त प्रतीक एवं बिम्ब की परंपरा में वे समाज शास्त्रीय विचारक भी आते हैं जिन्होंने सामाजिक विश्वासों, संस्कारों, श्रद्धा, धर्म और रीति-रिवाजों के सदर्थ में प्रतीक एवं बिम्ब की व्याख्या की वे मनोवैज्ञानिक भी आते हैं जिनके लिए प्रतीक एवं बिम्ब मनुष्य के रहस्यमय अतिलोक और मानसिक प्रक्रियाओं का प्रवक्ता है, और वे दार्शनिक भी जिनके लिए प्रतीक एवं बिम्ब असीम है और जो इसके अन्तर्गत भाषा, और मुद्रा से लेकर समस्त अनुभविक ज्ञान को समेटते हैं। प्रतीक एवं बिम्ब सबधी यह समस्त ज्ञान इतना विस्तृत और विविधता मूलक है कि पूर्ण व्याख्या के लिए वह स्वयं में एक स्वतंत्र विवेचन की मांग करता है।

जहा कही भी महादेवी जी ने अप्रस्तुत सादृश्य की स्थूलता को पारकर किसी सदर्थ सापेक्ष व्यापक अर्थ को व्यजित कर सकी है केवल वहा पर वे प्रतीक है—

‘तरल मोती से नयन भरे

तारे मरकत नील तरी से/सूखे पुलिनो सी वरुणी से फेनिल फूल भरे

पादर से अनबीर्ध मोती।

महादेवी के गीत में प्रियमुख के लिए ‘शशि’ और आसुओ के लिए ‘तरल मोती’ ‘फेनिल फूल’ और पारद से अनबीर्ध मोती का प्रयोग सादृश्य के आधार पर हुआ है किन्तु वे केवल दृश्य साम्य की ही व्यजनावादी करती बल्कि उससे ऊपर उठकर कवि की मोहक और आत्मीय वेदना का सप्रेषण करते हैं। महादेवी का एकाकिक आवेगो वाला प्रेम निराशा और वेदना का काव्य, वस्तुतः ऐसे ही प्रतीको और बिम्ब द्वारा संयोजित हुआ है जिनका आधार प्रेम और वेदना नहीं दो अनुभूतियों का साम्य है। दीप, शलभ, मोती, शूल, अधिकार आदि उनके निरंतर दुहराये जाने वाले प्रतीक एवं बिम्ब हैं। महादेवी के व्यक्तित्व में ये प्रतीक जहां अनुभूति के मनुष्य कोमल और तरल हैं, वही निराला ने इनका प्रयोग अपनी उदास चेतना के कारण, विराट प्रतीको और बिम्बो के रूप में किया है। छायावदी काव्य की श्रृंखला को सुदृढ़ बनाने में महोदवी वर्मा का पर्याप्त सहयोग रहा है। अर्तमुखी अनुभूति, अशरीरी प्रेम, अगाध सौंदर्य का चित्रण, मानव और प्रकृति के चेतन सस्पर्श, रहस्य चितन, गीतात्मक प्रवृत्तिआदि छायावाद की प्रायः सभी मुख्य विशेषताएँ महादेवी के काव्य में साकार हुई हैं। इसके अतिरिक्त महादेवी की कुछ मौलिक विशेषताएँ भी हैं। इनकी रचनाओं में स्वप्निल वातावरण छाया रहता है, अर्थात् कवयित्री की दृष्टि ठोस जीवन सत्यो पर न टिककर सपनों के ताने-बाने बुनने में ही

अधिक रही है। जीवन और प्रकृति की कोमल वस्तुएँ, ऊषा की आलोक भरी आभा, सन्ध्या की अवसादमयी सघनता, निशा का नीरव एकांत आदि उन्हें विशेष प्रिय हैं, इन्हीं सब के मध्य वे अपने इद्रधनुषी स्वप्नों के मनोरम जाल बुनती रहती हैं। रहस्यमय प्रियतम की सोच, स्मरण, प्रतीक्षा और मिलनाकाक्षा ही उनके काव्य का चरम लक्ष्य है। कभी प्रकृति के सामान्य व्यापारों द्वारा उन्हें गुप्त सदेश मिलते हैं और प्रिय आगमन की आशा से उनके प्राण पुलकित हो उठते हैं। कभी प्रिय की स्मृति उन्हें रूलाती है, कभी एक व्यापक—विराट शून्य की अनुभूति से वे भर उठती हैं और कभी प्रिय—सामीप्य से वचित जीवन की व्यर्थता का बोध उन्हें पीड़ित कर जाता है। बस इसी सीमित दायरे में महादेवी की काव्य साधना चलती है। किन्तु दायरा सीमित होते हुए भी उसमें गहराई पर्याप्त है।

महादेवी भावप्रवण कवियित्री हैं अतएव उनकी रचनाओं में भावों की ऐसी तीव्रता मिलती है जो मन को बहुत गहराई तक छू जाती है। वेदना और करुणा से उन्हें विशेष लगाव है, उस लगाव की सीमा यहाँ तक है कि वे मिलन का नाम भी न लेकर चिर विरह में लीन रहने की आकांक्षा व्यक्त करती हैं। वेदना और करुणा की विराट पृष्ठभूमि पर रचे गये उनके आध्यात्मिक प्रेम गीतों पर भक्तियुगीन कवयित्री मीरा का कुछ प्रभाव लक्षित होता है इसीलिए साहित्य जगत में प्रायः उन्हें आधुनिक युग की मीरा कहकर संबोधित किया जाता है। किन्तु महादेवी की रचनाओं में सर्वत्र उनकी मौलिकता अक्षुण्ण रहती है। उनकी विरहानुभूति में मीरा जैसा अर्तहीन होकर दीपक का शान्त शीतल आलोक रहता है जो रूलाता कम है, सम्मोहित अधिक करता है। प्रिय के प्रति असीम प्रेम रखती हुई और उसके वियोग में विफलता का अनुभव करती हुई भी महादेवी मीरा की भाँति देन्य का प्रदर्शन

नहीं करती। आराध्य की महानता को स्वीकारती हुई भी वे अपनी निजत्व को सुरक्षित रखती हैं ('क्या अमरो का लोक मिलेगा तेरी करुणा का उपहार रहने दो हे देव/अरे यह मेरा मिटने का अधिकार।')

महादेवी के गीतों में प्राचीन गीत परंपरा का चरम विकास प्रस्तुत हुआ है। माधुर्य और गेयता उनके गीतों के प्रमुख तत्व हैं। गीतों के भाव माधुर्य की मनोरम शब्द-विन्यास और भी अधिक विकसित करता है। शैली के क्षेत्र में महादेवी की रुझान अलंकरण की ओर बहुत अधिक है सुकोमल प्रतीक, नव्य अप्रस्तुत योजना, सुकुमार कल्पना, दीप्तिमय बिम्ब, ध्वन्यात्मक शब्दावाली और भावों की सघनता ने मिलकर महादेवी की शैली को विशेष गौरव प्रदान किया है। महादेवी के गीतों की भाषा किसी साधारण कवि की भाषा नहीं है। ऐसा प्रतीत होता है कि जैसे किसी कुशल कलाकर ने अपने स्वर्णाभूषण में चुन-चुनकर नगीने जड़े हों। पृष्ठभूमि के रूप में प्रकृति महादेवी की परम् सहायिका रही है।

महादेवी की काव्य कृतियाँ हैं— नीहार (1930) रश्मि (1932), नीरजा(1935), साध्यगीत(1936) और दीपशिखा (1942)।

नीहार महादेवी की प्रथम काव्य कृति है, उस नाते उसमें कवियित्री के भावी काव्य विकास की रूपरेखा मात्र बन पाई है, उसमें रंग नहीं भरे हैं। एक अव्यक्त पीड़ा और छटपटाहट का बोध इसमें होता है किन्तु उसका कोई ठोस आधार पकड़ में नहीं आता।

'नीहार' के बाद 'रश्मि' में वय संधि की स्थिति है। कुहासा कम होता है और काव्य चित्रों में स्पष्टता आती है।

'नीरजा' तक पहुँचकर महादेवी की काव्य कला पूरी तरह मज जाती है। 'नीरजा' भावव्यजना और कला-सौष्ठव, दोनों की दृष्टियों से प्रौढ़ और

श्रेष्ठ काव्य कृति है। व्यक्तिगत पीडा को उसमे लोक व्यापी रूप प्रदान किया गया है और सुखद दुख मे सामजस्य स्थापन की चेष्टा की गई लेकिन व्यक्ति की पुकार उसमे बनी रहती है।

‘सान्ध्यगीत’ मे अनुभूति की तीव्रता मे कमी, किन्तु, स्थिरता मे वृद्धि मिलती है। ‘नीरजा’ मे सुख और दुख के मध्य समता—स्थापन का जो प्रयास हुआ था, सान्ध्यगीत मे वह प्रयास पूर्णता पाता है। ‘दीपशिखा’ इसी दिशा मे कवि का अगला कदम है अर्थात् ‘दीपशिखा’ तक की व्याख्या यात्रा मे विरहानुभूति की तीव्रता का लोभ हो जाता है, दुख अपना दर्शन रचे देता है और पीडा की ज्यादा दीपशिखा बनकर अपना मद—मधुर प्रकाश फैलाने लगती है।

दीपशिखा के बाद अब तक के वर्षों मे महोदवी की अन्य कोई काव्य कृति प्रकाश मे नही आई है। ऐसा लगता है जैसे उनका काव्य यात्री अपने लक्ष्य पर पहुंच कर विश्राम की स्थिति मे शिथिल बैठ गया है। तथापि उनकी समृद्ध लेखनी साहित्य को अभी बहुत कुछ दे सकने मे समर्थ है, अतएव हम उसके प्रति आशावान बने रह सकते है।

महादेवी का विषय—क्षेत्र अत्यन्त सीमित है, ‘प्रिय की प्रतीक्षा’ मात्र का उनके काव्य मे अतिरेक लटकता है। आत्म—निष्ठता के आधिक्य के कारण सामान्य जन—जीवन से उनके काव्य का सपर्क स्थापित नही हो पाया, अतएव वह एकागी बन गया है, अन्यथा अपनी कलात्मकता और सफल भाषाभिव्यजना मे महादेवी बेजोड है।

श्री विनय मोहन शर्मा ने ठीक ही लिखा है— “छायावाद युग ने महादेवी को जन्म दिया और महादेवी ने छायावाद को जीवन। यह सत्य है कि छायावाद के चरम उत्कर्ष के मध्य मे महादेवी ने काव्य—भूमि मे प्रवेश

किया और छायावाद के सृजन, व्याख्यान और विश्लेषण द्वारा उसे प्रतिष्ठित किया। छायावाद को उससे अधिक समर्थ अधिकारी आलोचक आज तक नहीं मिल पाया, इसमें सदेह नहीं।' छायावाद और रहस्यवाद की चर्चा करते हुए उन्होंने लिखा है—

“छायावाद ने मनुष्य के हृदय और प्रकृति के उस सबंध में प्राण दिये, जो प्राचीन काल से बिम्ब प्रतिबिम्ब के रूप में चला आ रहा था और जिसके कारण मनुष्य को अपने दुःख में प्रकृति उदास और सुख में पुलकित जान पड़ती थी। छायावाद की प्रकृति घट, कूप आदि में भरे पल की एकरूपता के समान अनेक रूपों में प्रकट एक महाप्राण बन गई। अतः मनुष्य के अन्तः, मेघ के जलकण और पृथ्वी के ओस बिन्दुओं का एक ही कारण, एक ही मूल्य है। प्रकृति के लघु तृण और महान वृक्ष, निविड अधिकार और उज्ज्वल विद्युत रेखा, मानव की लघुता—विशालता, कोमलता—कठोरता और मोह—जाल का केवल प्रतिबिम्ब न होकर एक ही विराट से उत्पन्न सहोदर है। जब प्रकृति की अनेक रूपता में, परिवर्तनशील विभिन्नता में कवि ने ऐसा तारतम्य खोजने का प्रयास किया जिसका, एक छोर किसी असीम—चेतन और दूसरा उसके समीप हृदय में समाया हुआ था, जब प्रकृति का एक—एक अश अलौकिक व्यक्तित्व होकर जाग उठा परन्तु रज सबंध से मानव—हृदय की जारी प्यास बुझ न सकी, क्योंकि मानवीय सबंधों में जबतक अनुरागजनित आत्म—विसर्जन का भाव वही धुल जाता तबतक वे सरस नहीं हो पाते जबतक यह मधुरता सीमातीत नहीं हो जाती तब तक हृदय का अभाव नहीं दूर होता। इसी से इस मनोव्यथा के कारण पर एक मधुरतम व्यक्तित्व का आरोप कर उसमें निकट आत्मनिवेदन करना इस काव्य का (छायावाद) का दूसरा सोपान बना, जिसे रहस्यमय रूप के कारण ही रहस्यवाद नाम दिया गया।”

संदर्भ—ग्रंथ सूची

एवम्

सहायक—ग्रंथ

सन्दर्भ ग्रन्थ – सूची/सहायक ग्रन्थ

महादेवी वर्मा : व्यक्तित्व एवं कृतित्व

अध्याय-1

महोदवी का काव्य	सुमित्रा नन्दन पत, पृष्ठ 10
काव्यकाल	महादेवी, पृष्ठ 12,15
महादेवी का काव्य व्यक्तित्व	नन्द दुलारे वाजपेयी पृष्ठ 39, 42
महादेवी वर्मा एक सर्वेक्षण	इन्द्र नाथ मदान पृष्ठ 48, 55
महादेवी वर्मा वर्णगीत का मर्म	रमेशचन्द्र शाह, पृष्ठ 75, 76
काव्य का स्वरूप	धनन्जय वर्मा, पृष्ठ 87, 90
कवि और काव्य चितक	कमलाकात पाठक, पृष्ठ 99, 102
कला- पक्ष	विश्वभर मानव, पृष्ठ 119, 124
वेदना और काव्य	कुमार विमल, पृष्ठ 139, 141
महादेवी और प्रकृति	पद्मसिंह शर्मा 'कमलेश', पृष्ठ 160, 162
सौन्दर्यानुभूति	आनन्द प्रकाश दीक्षित, पृष्ठ 169, 171
शिल्प-साधना	जयनाथ नलिन', पृष्ठ 180, 181
दीपशिखा	नागेन्द्र, पृष्ठ 199, 201
नीरजा	विजयेन्द्र स्नातक, पृष्ठ 207, 208
महादेवी के रेखाचित्र	गोपाल कृष्ण कौल, पृष्ठ 215, 216
अतीत के चलचित्र	आशा गुप्ता, पृष्ठ 220, 221, 222

प्रतीक . अर्थ, उद्भव, स्वरूप और विकास

अध्याय 2 .

दृष्टव्य	आर्किबोल्ड मेकनीश, पृष्ठ 16, 17
एक साहित्यिक डायरी	गजानन माधव मुक्तिबोध, पृष्ठ 3
दृष्टव्य	जे एम भरे,
आत्मनेपद	अज्ञेय, पृष्ठ 41, 78
पाल आर्थर शिल्प	अर्नेस्ट कैसिर, पृष्ठ 58
प्रॉब्लम ऑफ आर्ट्स	पृष्ठ 132
चितामणि	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, पृष्ठ 121
इल्यूजन एण्ड रियलिटि	पृष्ठ 121
अ सिम्बल इज नथिंग मोर	
दैन अ व्हीकल फॉर	
इमेजिनेवल एक्सपीरिएन्स	पृष्ठ 295—296
सिम्बालिज्म इन पेटिंग	डब्ल्यू बी पीट्स, पृष्ठ 183
द सिम्बलिस्ट मूवमेन्ट इन	
लिटरेचर	आर्थर सायमन्स, पृष्ठ 8
सिम्बालिज्म एण्ड बिलीफ	एडविन बेव्न्, पृष्ठ 11
चितामणि	आचार्य शुक्ल, पृष्ठ 121

द सिम्बल इज व्हाइट

सिम्बॉलाइजेज

डब्ल्यू वाई टिन्डाल, पृष्ठ 11-13

लैंग्वेज एण्ड मिक अर्नेस्ट कैमिरा

पृष्ठ 58

द लिट्रेरी सिम्बल

डब्ल्यू वाई टिन्डाल, पृष्ठ 6

कामायनी

प्रसाद (हे अनत— सह सकता)

पोयटिक प्रोसेस

जार्ज व्हेल, पृष्ठ 167-168

द स्टेट्मेट्स मैनुअल

भाग-1, पृष्ठ 407-408

अनुशीलन

डॉ राम कुमार वर्मा, पृष्ठ 387

सिम्बल्स एण्ड वैल्यूज

हाउसर, पृष्ठ 231

बादल

दिनकर, पृष्ठ 271

आइडियाज ऑव गुड एण्ड एविल

डब्ल्यू बी यीट्स , पृष्ठ 243

व्हाट इज साइकोएनालिसिस

अर्नेस्ट जोन्स , पृष्ठ 107

सिम्बॉलिज्म

ए एन व्हाइट हेड , पृष्ठ 74

किनिग ऑफ किनिग

सी के आगवन , पृष्ठ 208

दि प्राबलम ऑफ स्टाइल

जे एम मरे , पृष्ठ 15

दि युज ऑफ इमेजिनेशन

विलियम वाल्स , पृष्ठ 238

दि पोयटिक इमेज

सी डी ल्यूइस, पृष्ठ 40

दि लिट्रेरी सिम्बल

डब्ल्यू एच हॉडन पृष्ठ 21

मिस्टिसिज्म

इ अण्डरहिल पृष्ठ 13

दि फिलॉसफी ऑफ फाइन

आर्ट्स— 2

, हिगेल पृष्ठ 11

कल्पना और छायावाद

केदार नाथ सिंह, पृष्ठ 96

सिम्बॉलिज्म

ए एन व्हाइटहेड, पृष्ठ 34

आइडियॉज ऑफ गुड एण्ड एविल	पीट्स, पृ 240
काव्य मे अभिव्यजनावाद	डॉ लक्ष्मी नारायण सुधाशु , पृष्ठ 116
काव्य विमर्श	प राम दहिन मिश्र , पृष्ठ 276—280
कला सृजन प्रक्रिया	डॉ शिव करन सिंह , पृष्ठ 175—176
सम्भावना	पृष्ठ 61—62
पोयट्री एण्ड एक्सपीरियन्स	आर्कीबोल्ड मैक्लीश, पृष्ठ 89
द सिम्बल भाग—1,	पृष्ठ 408
कॉटेक्सट एण्ड क्रिटिसिज्म	हैरीलैबिन, पृष्ठ 197
दृष्टव्य एक्सल्स	केसल एडमड विल्सन, पृष्ठ 23
आत्मनेपद	अज्ञेय , पृष्ठ 50
दि हैरिटेज ऑफ सिम्बालिज्म	सी एम बावरा, पृष्ठ 07
थ्योरि ऑफ लिटरेचर	रेनकुलेक, पृष्ठ 190
चितामणि	आचार्य शुक्ल, पृष्ठ 228
दि पोयटिक इमेज	सी डी ल्यूइस, पृष्ठ 19
पोयटिक प्रोसेज	जार्ज व्हेल, पृष्ठ 53 और 145
सेलेक्टेड एसेज	एल एन टेड, पृष्ठ 83
कॉलरिज ऑन इमेजिनेशन	आर ए रिचर्ड्स, पृष्ठ 37
प्रॉब्लम ऑफ आर्ट्स	सूसान लेगर, पृष्ठ 132
भाषा और सवेदना	डॉ राम स्वरूप चतुर्वेदी, पृष्ठ 23, 24
रियालिज्म एण्ड इमेजिनेशन	जोजक पियरी, पृष्ठ 111
आधुनिक हिन्दी कविता	
मे बिम्ब विधान	डॉ केदार नाथ सिंह, पृष्ठ 30
दि पोयटिक इमेज	सी डी ल्यूइस, पृष्ठ 23

दि फिलॉसफी ऑफ फाइन आर्ट्स	हीगेल, पृष्ठ 132
लैंग्वेज ऑफ रियलटी	डब्ल्यू एम अर्बन, पृष्ठ 474
कला सृजन की प्रक्रिया	शिवकरन सिंह, पृष्ठ 180
द हिस्ट्री ऑफ स्टैटिक्स	योशो, पृष्ठ 144
हिन्दी काव्य मे प्रतीकवाद का विकास	डॉ बीरेन्द्र सिंह, पृष्ठ 117
द स्टेटमेन्ट्स मैनुअल	कालरिज, पृष्ठ 407-408
कलासृजन प्रक्रिया	शिवकरन सिंह, पृष्ठ 186
लैंग्वेज विहैवियर	चार्ल्स विलियम मारिस, पृष्ठ 33-34
दृष्टव्य	मापकेल राबर्ट्स, पृष्ठ 32-33
दृष्टव्य	डब्ल्यू एम अर्बन, पृष्ठ 403
चितामणि भाग 2	, पृष्ठ 121
व्यजना और नई कविता	, पृष्ठ 201
भाषा और सवेदना	डॉ राम स्वरूप चतुर्वेदी, पृष्ठ 26-27
मिष्टशिज्म इ अडरहिज्म	, पृष्ठ 13
आलोचना बिम्ब प्रक्रिया	, पृष्ठ 10
हिन्दुस्तानी बिम्ब, प्रतीक	
और मिथक	, पृष्ठ 61, 65, 66
साइकोलॉजी आफ एवरीडे	
लाइफ	फ्रायड, पृष्ठ 19-20
द जर्नल इन्ट्रोडक्शन टू	
साइको एनालिशिस	फ्रायड पृष्ठ 156

छायावादी काव्य मे प्रतीको का अध्ययन

अध्याय — 3

मान्टेग्यू चेम्स फोर्ड रिपोर्ट (1918) , पृष्ठ 267

साहित्य का नया परिप्रेक्ष्य डॉ रघुवश , पृष्ठ 112

आधुनिक हिन्दी साहित्य

की मूरख प्रवृत्तिया , पृष्ठ 09

आधुनिक कवि पत , पृष्ठ 13

इतिहास और आलोचना डॉ नामवर सिंह , पृष्ठ 131

भाषा और सवेदना डॉ रामस्वरूप चतुर्वेदी , पृष्ठ 07

पल्लव पत , पृष्ठ 29—31

दृष्टव्य आत्मनेपद अज्ञेय , पृष्ठ 50

छायावाद की प्रासगिकता , पृष्ठ 10

गुजन , पृष्ठ 48

आधुनिक कवि भाग—1 , पृष्ठ 71

गीतिका निराला—प्रसाद द्वारा लिखित

भूमिका दो शब्द , पृष्ठ02

हिन्दी साहित्य का इतिहास , पृष्ठ 638

छायावाद डॉ नामवर सिंह , पृष्ठ 90

वीणा सुमित्रा नन्दन पत , पृष्ठ 41

हेरिटेज ऑफ सिम्बालिज्म , पृष्ठ 06

परिमल	, पृष्ठ 77-78
आसू	, पृष्ठ 11
असिमा	, पृष्ठ 12
छायावाद की प्रासंगिकता	रमेश चन्द्र शाह , पृष्ठ 17
लहर	जयशकर प्रसाद , पृष्ठ 14
छायावाद की प्रासंगिकता	रमेश चन्द्र शाह , पृष्ठ 27
कामायनी	प्रसाद , पृष्ठ 49
अनामिका	(राम की शक्ति पूजा)—निराला ,पृष्ठ 154
अनामिका (राम की शक्ति पूजा)	निराला , पृष्ठ 18-19
हिन्दी काव्य मे प्रतीकवाद	
का विकास	· डॉ विरेन्द्र सिंह , पृष्ठ 716 से 717
कामायनी (लज्जा सर्ग)	वरदान सदृश्य सग हुआ।
चिन्तामणि भाग	, पृष्ठ 121
व्यजना और नवीन कविता	डॉ राममूर्ति त्रिपाठी , पृष्ठ 197
दीपशिखा	महादेवी वर्मा , पृष्ठ 85
दृष्टव्य— 'छाह मे उसकी यह सीप',	
सृजन के रात दीप थामे	
प्रलय दीपा धान	, पृष्ठ 74
अनामिका राम की शक्ति	
पूजा (है अमानिशा, . . जलती	
मशाल)	, पृष्ठ 150
उद्वेल हो उठा, उठते पहाड , पृष्ठ 154	
कामायनी (चिता सर्ग)	

छायावाद का काव्य शिल्प	डॉ प्रतिमा कृष्ण बल , पृष्ठ 204
व्यजना और नवीन कविता	डॉ राममूर्ति त्रिपाठी , पृष्ठ 197
नीरजा महादेवी वर्मा	, पृष्ठ 145
पल्लव (ऑसू)	सुमित्रानन्दन पत , पृष्ठ 27
चन्द्रगुप्त (चतुर्थ अंक)	जयशकर प्रसाद , पृष्ठ 169
छायावाद (रूप-विन्यास)	डॉ नामवर सिंह , पृष्ठ 96, 97
दृष्टव्य महादेवी वर्मा (दीपशिखा)	, पृष्ठ 72
दृष्टव्य	प्रसाद (ऑसू) , पृष्ठ 22
युगवाणी	, पृष्ठ 45, 46
आधुनिक कवि भाग-2	, पृष्ठ 56
युगवाणी	, पृष्ठ 15, 104
अतिमा	, पृष्ठ 44
अनामिका	, पृष्ठ 81
कुकुरमुत्ता	
नये पत्ते	मास्को डॉयलाग्स , पृष्ठ 25
महगू महगा रहा	, पृष्ठ 106, 107
डिप्टी साहब आये	, पृष्ठ 94
झिगर डर कर बोला	, पृष्ठ 63 से 106
दृष्टव्य	प्रसाद (कमलकोश चित्राधार)
	, पृष्ठ 165
भाषा और सवेदना	प्रसाद की काव्य भाषा
	का आरम्भिक रूप , पृष्ठ 55
कानन कुसुम नमस्कार	, जयशकर प्रसाद पृष्ठ 10, 54

आसू	, पृष्ठ 1 ,6,8, 19, 40, 11, 2
झरना	, पृष्ठ 14, 17, 18
लहर	, पृष्ठ 01
आत्मनेपद	अज्ञेय , पृष्ठ 50
काव्यकला तथा अन्य निबध	प्रसाद , पृष्ठ 122—123
विवेचना भाग—3, कामायनी का	
पुर्नमुल्याकन	डॉ रामस्वरूप चतुर्वेदी , पृष्ठ 178

महादेवी के काव्य में प्रतीकों का अध्ययन

अध्याय — 4

नीरजा	महादेवी वर्मा, पृष्ठ 86
आधुनिक कवि	, पृष्ठ 28
दीपशिखा	, पृष्ठ 104
दृष्टव्य लिटरेरी क्रिटिसिज्म ए	
शार्ट हिस्ट्री विलियम के विक्सेट	जूनियर क्लिथ बुक्स , पृष्ठ 50
हिन्दी साहित्य का इतिहास	, पृष्ठ 720
हिन्दुस्तानी त्रैमासिक बिम्ब	
प्रतीक और मिथक	डॉ राममूर्ति त्रिपाठी , पृष्ठ 65
पोयट्री एण्ड एक्सपीरियन्स	दि ब्राइड वर्ड , पृष्ठ 85
छायावाद की प्रासंगिकता	रमेश चन्द्र शाह , पृष्ठ 101
परिमल	, पृष्ठ 77— 78
दीपशिखा	, पृष्ठ 72

बिम्ब : अर्थ, उद्भव, स्वरूप और विकास

अध्याय 5

काव्य बिम्ब	डॉ नगेन्द्र , पृष्ठ 61
काव्यात्मक बिम्ब भूमिका	अखोरी बृजनन्दन प्रसाद , पृष्ठ 03, 55
आधुनिक हिन्दी काव्य मे बिम्ब	
विधान	डॉ. नित्यानन्द शर्मा , पृष्ठ 325
नया हिन्दी काव्य	डॉ शिव कुमार मिश्र , पृष्ठ 352
विचार के प्रवाह	डॉ देव राज उपाध्याय पृष्ठ 58
कला सृजन प्रक्रिया	डॉ शिव करन सिंह , पृष्ठ 330
अन्तर्शीप · कल्पना	प्रभाकर आचार्य , पृष्ठ 52
दूसरा पत्र, ठडा लोहा	भारती , पृष्ठ 40
देव की आवाज	गिरिजा कुमार माथुर , पृष्ठ 77
गदी गली की सुबह	श्री राम वर्मा , पृष्ठ 106
रेलवे प्लेटफार्म पर	काता भारती , पृष्ठ 64
दि सानेट · ला मजहब हस	प्रभाकर माचवे , पृष्ठ 151
डरी हुई लडकी धर्मयुग	श्याम परमार , पृष्ठ 05
प्रार्थना की कडी ठडा लोहा	भारती , पृष्ठ 05
नये साल पर	हरि मोहन , पृष्ठ 68
औद्योगिक बस्ती	अज्ञेय , पृष्ठ 47
आस्वस्ती धर्मयुग	, पृष्ठ 25
अधूरा गीत	· गिरिजा कुमार माथुर , पृष्ठ 113

छायावादी काव्य मे बिम्बो का अध्ययन

अध्याय — 6

छायावाद का काव्य शिल्प	डॉ प्रतिमा कृष्णवल , पृष्ठ 204
आधुनिक हिन्दी काव्य मे बिम्ब विधान	डॉ नित्यानन्द शर्मा , पृष्ठ 325
काव्य बिम्ब	डॉ नगेन्द्र , पृष्ठ 61-05
रात मे गोद अरी ओ करुणा प्रभामय	अज्ञेय , पृष्ठ 61
काव्य बिम्ब	डॉ नगेन्द्र , पृष्ठ 10
सध्या चित्र	विजय देव नारायण शाही , पृष्ठ 249
सथालो के निरव पर गीतचित्र धर्मयुग	ठा प्रसाद सिंह , पृष्ठ 05
प्रलय	भवानी प्रसाद मिश्र , पृष्ठ 16
नवम्बर की दोपहर	भारती , पृष्ठ 34
प्रेम	विष्णु खरे , पृष्ठ 136
औद्योगिक बस्ती अरि ओ करुणा प्रभामय	अज्ञेय , पृष्ठ 47
आसक्ति धर्मयुग	भारत भूषण अग्रवाल , पृष्ठ 25
नये साल पर	हरिमोहन , पृष्ठ 68
काव्य बिम्ब	डॉ नगेन्द्र , पृष्ठ 12
डरी हुई लडकी	श्याम परमार , पृष्ठ 05
प्रार्थना की कडी — ठडा लोहा	भारती , पृष्ठ 05
काव्य बिम्ब	डॉ नगेन्द्र , पृष्ठ 10

महादेवी के काव्य में बिम्बों का अध्ययन

अध्याय — 7

महादेवी और आलोचना

साहित्य की समस्याये

डॉ रामविलास शर्मा , पृष्ठ 118

सध्या

महादेवी वर्मा , पृष्ठ 09

प्रभात

महादेवी वर्मा , पृष्ठ 27

महादेवी की काव्य भाषा

रेखा खरे , पृष्ठ 18

पवित्रता—महादेवी के काव्य

मे नारी रहस्यमयता

रमेश कुतल मेघ , पृष्ठ 23

महादेवी के काव्य बिम्ब काल

भाषा सदर्थ

केदार नाथ सिंह , पृष्ठ 27, 28

दीपशिखा

महादेवी वर्मा , पृष्ठ 19, 20

महादेवी का काल ससार और

उसकी सीमाये

प्रमोद वर्मा , पृष्ठ 39, 40

अधूरा गीता हस

गिरिजा कुमार माथुर , पृष्ठ 11, 44, 113

नया हिन्दी काव्य

डॉ शिव कुमार मिश्र , पृष्ठ 338

काव्य बिम्ब

डॉ नगेन्द्र , पृष्ठ 52, 53

कालिदास

बलाका , पृष्ठ 19, 20

शरद हसिनी

पत , पृष्ठ 42

मेघदूतम

कालिदास , पृष्ठ 24

कामायनी	प्रसाद , पृष्ठ 42, 43
सुमित्रानन्दन पत	, पृष्ठ 18, 19
सध्या	महादेवी वर्मा , पृष्ठ 09
यामा	महादेवी वर्मा , पृष्ठ 09
दीपशिखा	महादेवी वर्मा , पृष्ठ 72
सर्जना और नयी कविता	, पृष्ठ 201
भाषा और सवेदना	डॉ रामस्वरूप चतुर्वेदी , पृष्ठ 76, 77
आलोचना बिम्ब प्रक्रिया	, पृष्ठ 10
साइकोलॉजी ऑफ एडरिडेलाइफ	फ्रायड , पृष्ठ 19, 20
व्हाइट इन साइको इनालिसिस	अर्नेस्ट जोन्स , पृष्ठ 203
व्यजना और नवीन कविता	- डॉ. राममूर्ति त्रिपाठी , पृष्ठ 197
चितामणि भाग-2	, पृष्ठ 121
छायावाद का काव्य शिल्प	डॉ प्रतिमा कृष्णबल , पृष्ठ 204
महादेवी वर्मा और आलोचना	
साहित्य की समस्याये	रामविलास शर्मा

प्रतीक और बिम्ब . साम्य-वैसम्य

अध्याय — 8

नीरजा	महादेवी वर्मा , पृष्ठ 19
दीपशिखा गीत सख्या 3	महादेवी वर्मा , पृष्ठ 72
आधुनिक कवि	महादेवी वर्मा , पृष्ठ 16
आधुनिक कवि	महादेवी वर्मा , पृष्ठ 77

रश्मि	महादेवी वर्मा , पृष्ठ 19
परिमल	सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला , पृष्ठ 106
आधुनिक कवि	सुमित्रानन्दन पत , पृष्ठ 11
पल्लव, आसू	सुमित्रानन्दन पत , पृष्ठ 19
कामायनी (लज्जा सर्ग)	जयशकर प्रसाद , पृष्ठ 74
नीरजा	महादेवी वर्मा , पृष्ठ 04

उपसंहार

अध्याय — 9

काव्य बिम्ब	डॉ नगेन्द्र , पृष्ठ 09
दूसरा पत्र	भारती , पृष्ठ 40
बिम्ब, प्रतीक और मिथक	हिन्दुस्तानी , पृष्ठ 61
व्हाइट इन साइको एनालिसिस	अर्नेस्ट जोन्स , पृष्ठ 203
सौन्दर्यानुभूति	आनन्द प्रकाश दीक्षित , पृष्ठ 169, 171
शिल्प साधना	जयनाथ नलिन , पृष्ठ 180—181
कवि और काव्य चितक	कमलाकात पाठक , पृष्ठ 99, 102
काव्य कला	महादेवी वर्मा , पृष्ठ 12, 15
काव्य का स्वरूप	धनजय वर्मा , पृष्ठ 87, 90
कलापक्ष	विश्वम्भर मानव , पृष्ठ 119, 124
कल्पना और छायावाद	केदारनाथ सिंह , पृष्ठ 96
सिम्बॉलिज्म	ए एन व्हाइट हेड , पृष्ठ 34
सम्भावना	, पृष्ठ 61, 62
सिम्बल भाग—1	, पृष्ठ 408

टेक्सट एण्ड क्रिटिसिज्म

हैरी लैविन , पृष्ठ 197

हिन्दी काव्य में प्रतीकवाद

का विकास

डॉ बीरेन्द्र सिंह , पृष्ठ 117